

171



الأدب الأفريقي

تأليف:
د. علي شلش

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

112

الأدب الأفريقي

تأليف:

د. علي شلش



مارس 1993

المحتوى

هذا الكتاب	**5**
مقدمة	**9**
الفصل الأول: **الشعر**	**35**
الفصل الثاني: **المسرحية**	**85**
الفصل الثالث: **الرواية**	**125**
الفصل الرابع: **القصة القصيرة**	**183**
الفصل الخامس: **السيرة**	**211**
خاتمة	**225**
المراجع	**227**
الهوامش	**231**
المؤلف في سطور	**239**

هذا الكتاب

في عام 1957م وقع في يدي عدد من مجلة Atlantic الثقافية الأمريكية. وكان العدد يضم مجموعة من القصائد والحكايات الشعبية والقصص القصيرة من غرب إفريقية، ولاسيما نيجيريا. وعندما فرغت من قراءة هذه المجموعة كان إعجابي بها قد بلغ مداه، حتى شرعت-على الفور-في نقلها إلى العربية. ثم سعيت إلى نشرها في بعض صحف القاهرة، قبل أن أجعلها نواة لكتابي «من الأدب الأفريقي» الذي ظهر في القاهرة عام 1963م. وكانت القاهرة-في تلك الفترة-منفى ومزاراً لعدد كبير من الأحرار والمجاهدين الأفارقة. وأذكر أنني استعنت ببعضهم في فتح مغلفات النصوص التي ترجمتها. كما أذكر أن أحدهم سألني عن سر إعجابي بهذه النصوص، فكان جوابي: إنها شديدة القرب مما نكتبه في بلادنا، وإنني لم أشعر بغربة وأنا أطالعها. وعلق الرجل بقوله: «أتدري أن هذا عكس ما دفع الأمريكيين وغيرهم إلى نشرها»، أي إنهم وجدوا فيها من الطرافة والغرابة ما شجعهم على نشرها. وهذا ما حدث أيضا مع أدبنا المنقول إلى لغات أوربا منذ «ألف ليلة وليلة» فعنصر الطرافة والغرابة موجود في الأدب مثلما هو موجود في البشر، ومطلوب عند القراءة مثلما هو مطلوب في التجارة. ولكنه يأتي في الأدب بعد عناصر أخرى كثيرة، أهمها الجدية والرؤية الإنسانية والمهارة

إلى الصديق الدكتور عبده
بدوي الذي شجعني
في زمن الحماسة على طرق
باب الأدب الأفريقي

الفنية. وهذا ما وجدته في تلك النصوص الأفريقية قبل أن أجد الطرافة والغرابة.

ومنذ ذلك التاريخ لم ينقطع اهتمامي بموضوع الأدب الأفريقي. وساعدتني على تعميق صلتي به الأسفار والمؤتمرات والعلاقات الشخصية. ولكني لا أزعم أن هذه الصلة يمكن أن تعادل نمو ذلك الأدب وتطوره الكبيرين على امتداد السنين الثلاثين الماضية. فقد كانت التغيرات والتطورات السريعة والمتلاحقة في أفريقيا-على امتداد تلك السنين-من الضخامة وعمق التأثير بحيث أحدثت نوعا من الانفجار الأدبي إذا صح هذا التعبير، وهو انفجار كميّ وكيفيّ شمل جميع أرجاء القارة تقريبا، كما شمل اللغات المحلية التي تفوق الحصر واللغات الأوربية الوافدة على التعبير الأدبي سواء بسواء، وكلها لغات ذات أبجدية مكتوبة بوجه عام، على رأسها البرتغالية والإنجليزية والفرنسية.

يهمنا من هذا الانفجار الأدبي ما يتعلق بالجزء غير الناطق بالعربية في أفريقيا، أو بعبارة أخرى: الجزء الواقع خارج مجال العربية، وهو جزء شاسع على أي حال، أكبر مساحة، وأكثر سكانا من الجزء العربي الممتد شمالاً من البحر الأحمر إلى المحيط الأطلسي. وبالرغم من صعوبة دراسة مساحة أدبية شاسعة كهذه في كتاب واحد صغير كهذا، ونظرا لخلو المكتبة العربية تقريبا من الدراسات التمهيدية-الفرعية والشاملة-لهذه المساحة، فقد وجدت أن أنسب طريقة لمعالجتها هي العرض والتعريف مع ما يحتمله ذلك من المقارنة والتحليل، دون أن نغمط حق التاريخ والجغرافيا، أي دون أن نسقط من حسابنا التطور التاريخي لأدب تلك المساحة الشاسعة، وتباين نصيب الوحدات الجغرافية منه، مع الإشارة-قدر الإمكان-إلى أهم المؤثرات الخارجية والداخلية التي قامت بدور نشط في حركة الأدب. وقد سبق أن تناولت هذه المؤثرات بالتفصيل الذي تستحقه في كتابي «مختارات من الأدب الأفريقي» الذي ظهر في بغداد عام 1986. كما وجدت أن التركيز على أشهر الأنواع الأدبية يتيح للقارئ العام-والمتخصص أيضا-فرصة الاتصال الوثيق بالإبداع الأدبي، وتذوق ثماره، والتعرف على أعلامه.

وقد أقمت الكتاب على خمسة أنواع أدبية، هي على التوالي: الشعر، والمسرحية، والرواية، والقصة القصيرة، والسيرة. وهذه الأنواع الخمسة،

التي استقل كل منها بفصل خاص، هي أهم أنواع الأدب في أفريقيا خارج مجال العربية، وأبرزها في آن واحد. وكان ترتيبها هنا حسب عراقتها والقيمة الفنية لثمارها. فمن الواضح أن الشعر والدراما نوعان أدبيان عريقان في القارة الأفريقية، لم ينقلهما الأدباء عن ثقافات أو لغات غير إفريقية، وإن كانوا انتفعوا بتراثهما الإنساني العام. ومن الواضح أيضا أن الأنواع الأدبية الثلاثة الأخرى أحدث في الظهور من جهة، واكثر انتفاعا واستعارة من الثقافة الأوربية. بل هي ظهرت عن طريق الاحتكاك المباشر بالثقافة الأوربية كما حدث مع العرب في شمال القارة، وإن كان الأفارقة والعرب-معا-أضفوا عليها خصوصية ثقافاتهم المحلية ومهارة مواهبهم.

غير أنني رأيت أن أضع لهذه الأنواع الخمسة، بفصولها الخمسة، مقدمة عامة-غير مرهقة-حول القضايا الأساسية التي يثيرها مصطلح «الأدب الأفريقي»، وما يعكسه المصطلح على صفحة هذا الأدب من نزاعات وتباين في الرأي، مع طرح رؤية عربية-خاصة-للموضوع. وانطلاقا من هذه الرؤية الخاصة تناولت الأنواع الأدبية الخمسة خارج مجال، أو حزام، اللغة العربية في أفريقيا. وقد رتبت تسلسل الفصول الخمسة على أساس العراقة والأهمية. فالشعر والمسرحية جنسان أدبيان أعرق من غيرهما في الثقافة الأفريقية. وإذا كان الشعر والمسرحية والرواية هي الأجناس التي تتصدر المشهد الأدبي اليوم خارج مجال العربية فقد كان من الضروري إفساح أكبر حيز لها. وأرجو-بهذا كله-أن يفتح الكتاب نافذة نطل منها على مصادر غنية بالإبداع والقيمة الفنية، بعيداً عن الطرافة والغرابة اللتين ألصقتا بهذا الأدب لأغراض غير أدبية.

علي شلش

لندن 1990

مقدمه

في عام 1952 قام الجيش في مصر بحركة انقلابية كان لها دور بارز-مع توالي نجاحها-في تشجيع ما يمكن أن نسميه «ثورة الحرية في أفريقيا»، فمنذ فشل العدوان الاستعماري الثلاثي على مصر، عقب تأميم قناة السويس، عام 1956، تبين للقوى الاستعمارية الأوربية أن سيطرتها على أفريقيا توشك على الزوال. كما تبين للقوى الوطنية الأفريقية، التي تفرقت في المنافي والسجون، أن الطرق على الحديد وهو ساخن أفضل سبيل لاستعادة الحرية والاستقلال. وكان ظهور الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي كقوتين أساسيتين في عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية عاملا مهما في تقويض السيطرة الاستعمارية الأوربية التقليدية-عن طريق الاحتلال العسكري والإدارة المدنية-في أقطار القارة الأفريقية. فقد اقتضت سياسة الحرب الباردة التي اتبعتها هاتان القوتان أن تتدخلا في أفريقيا، وأن تستقطبا الحركات الوطنية والثورية الجديدة، وأن تشجعا الخروج من إطار الاستعمار المباشر.

ومن هذه الظروف مجتمعة تمددت ثورة الحرية في أفريقيا، واتخذت أشكالا وضغوطا، سلمية أحيانا عنيفة أحيانا أخرى، حتى شملت جميع أرجاء القارة. وفى عام واحد وهو 1960، الذي سماه البعض «عام أفريقيا»، خرجت من إطار الاستعمار المباشر

18 دولة أفريقية، وامتدت ثورة الحرية من القاهرة شمالاً إلى كيب تاون جنوبا، ومن تاناريف (عاصمة ملاجاشي) شرقا إلى لواندا (عاصمة أنجولا) غربا. ومع ذلك ظلت بعض الجيوب الاستعمارية (البرتغالية بصفة خاصة) تصارع ريح الحرية حتى تحررت بعد ربع قرن. وفي عام 1990 م تحرر آخر جيب استعماري، وهو ناميبيا. ولم يبق سوى ذلك الجيب الاستعماري الاستيطاني العنصري في جمهورية جنوب أفريقيا.

في ظل هذه الثورة العارمة، ومنذ بداياتها في الخمسينيات، علا صوت الإبداع الأدبي بلغات المستعمرين، وأخذ في النمو والبروز مع ازدياد موجة التحرر والاستقلال، حتى شكل ظاهرة أدبية لافتة للانتباه. وقد احتضن هذه الظاهرة منذ بدايتها جمهور من الدارسين الأوربيين والأمريكيين، سنطلق عليهم من الآن فصاعدا اسما مشتقا من طبيعة اهتمامهم هو المتفرقون Africanists قياسا على قولنا: المستشرقون أو المستعربون.

ومع أن الاستفراق بدأ مع الاستشراق في القرن الثامن عشر، واتحد معه في كثير من الأهداف، بحكم نشأتهما المشتركة في ظل حركة استعمارية كبيرة، فقد تميز عن زميله ببطء المسيرة، وتفرق الجهود، وسيطرة الهواية، والتركيز على الجغرافيا والتاريخ. وكان من الأسباب الأساسية لهذه المظاهرة المذكورة أن الاستفراق لم ترافقه-منذ البداية كما حدث مع الاستشراق- مراكز أو أقسام علمية متخصصة بالجامعات الأوربية والأمريكية. فلما ظهرت هذه المراكز والأقسام في هذا القرن على وجه التحديد كان الاستشراق قد سبقه، وتقدم عليه، من حيث استقرار التقاليد ومناهج البحث، وعدد المتخصصين. ومع ذلك استطاع الاستفراق أن ينهض وأن يزدهر، مستفيداً-في الوقت ذاته-بنهوض رقيقة وازدهاره.

وكما حدث مع الاستشراق، فقد مضى زمن طويل قبل أن ينهض الدارسون الأفارقة أنفسهم، وأن ينزلوا إلى الميدان. ولكن إذا كان الدارسون الشرقيون نهضوا في ظل السيطرة الاستعمارية ذاتها فقد تأخر رفاقهم الأفارقة حتى بدأت هذه السيطرة في التقلص والانحسار قرب نهاية خمسينيات هذا القرن. ولا نريد أن نطيل في بحث موضوع الاستفراق- فالمجال ليس مجاله-ولا أن نستقصي فضائله ورذائله، ولكن حسبنا في هذا المجال أن نشير إلى أهم القضايا التي أثارها المستفرقون والأفريقيون

معا حول موضوع الأدب الأفريقي، قبل أن نشرع في دراسة هذا الأدب.

١ - معنى الأدب الأفريقي

هناك إجماع عام بين جمهور المستفرقين على أن «الأدب الأفريقي» مصطلح يعني أدب المناطق التالية جنوباً للصحراء الكبرى حتى التقاء القارة بالمحيط في أقصى-12 الجنوب. وقد نشأ هذا الإجماع من إجماع سابق عند المستفرقين أيضا على أن أفريقيا قارة تقسمها الصحراء الكبرى إلى قسمين مختلفين كل الاختلاف: قسم يقع شمالها ويسمون «أفريقيا العربية الإسلامية»، وآخر يقع جنوبها ويسمون «أفريقيا جنوب الصحراء» Africa South of the Sahara، أو «أفريقيا السوداء» Afrique noire. من الواضح أن هذه القسمة الأخيرة جغرافية طبيعية، لا يزيد عمرها على قرن من الزمان، ولكنها وضعت في ظل إطار سياسي استعماري واضح الهدف هو تشطير القارة، وتدعيم تجزئتها، والانفراد بكل شطر على حدة، فلم تكن الصحراء الكبرى هذه فاصلا حقيقيا بين الشمال والجنوب قبل السيطرة الاستعمارية. بل كانت طريق الهجرات والقوافل والتجارة بين الشمال والجنوب. ولم يكن العرب أبناء الشمال في عزلة عن الزنوج طوال قرون حتى القرن التاسع عشر الذي تمت فيه السيطرة على شطري القارة،. ولا كانت هذه الصحراء الكبرى حائلا دون دخول «أفريقيا السوداء» في الإسلام إبّان العصور الوسطى كما هو معروف.

ومع ذلك إذا صح أن نأخذ بالقسمة الجغرافية السابقة كقسمة مجردة من الأغراض السياسية وغيرها فلا يمكن الأخذ بها على صعيد الأدب، لأن انتشار الثقافة العربية والإسلامية جنوب الصحراء الكبرى، وتغلغلها في ثقافات الشعوب الزنجية هناك، قد شكلا مؤثرا مهما من المؤثرات في الثقافة والأدب، وهو ما تبين اليوم بعد تحرير القارة واستقلالها وبداية البحث في تراثها الشعبي بصفة خاصة. ومن جهة أخرى لا يمكن أن نسحب الجزء على الكل فنقول إن الأدب الأفريقي يبدأ بعد الصحراء الكبرى، ونُخرج منه الأدب العربي في الشمال، بحجة أن «أفريقيا الشمالية منطقة أدبية منفصلة تمام الانفصال، تنتمي إلى العالم الإسلامي والعربي» كما قال المستفرق الإنجليزي جيرالد مور [1]. وحتى إذا سلمنا جدلاً بهذه الحجة،

التي يدحضها وجود عالم إسلامي جنوب الصحراء أيضا، فلا يمكن أن نسلم بأن المعنى الجزئي يشمل المعني الكلي، لأن أدب أي قارة ينبغي أن يشمل أدب هذه القارة كلها كقولنا: الأدب الأوربي، والأدب الأسيوي، والأدب الأمريكي الشمالي، والأدب الأمريكي الجنوبي، والأدب الأسترالي، وهكذا.

من الغريب أن هذا الإجماع الاستفراقي على مصطلح غير دقيق جر وراءه إجماعاً آخر أفريقيا. فقد أخذ جمهور الدارسين الأفريقيين بهذا المصطلح، وتداولوه، حتى صار من مسلمات البحث في الأدب الأفريقي. وفي ذلك يقول الباحث الناقد الروائي، ابن جنوب أفريقيا، إزكيال (حزقيال) مفاليلي «إن الشمال العربي المسلم لا علاقة له-من الناحية الثقافية-بالإنسان الأفريقي [2]» وهذه صياغة أخرى لمقولة مور، وإن ظهرت الاثنتان معا في عام واحد هو 1962 م.

وفي عام 1967 م علق المستفرق الألماني يان هاينزيان على القضية بقولة: «أفريقيا مصطلح جغرافي لا ثقافي. وثمة منطقتان ثقافيتان مختلفتان، لكل منهما تاريخ مختلف وتقاليد مختلفة: فمن ناحية يوجد شمال أفريقيا، ومن الناحية الأخرى يوجد ما يسمى «أفريقيا الزنجية» أو «أفريقيا السوداء» أو «أفريقيا غير الإسلامية» أو «أفريقيا جنوب الصحراء». وقد كان بين شعوب هاتين المنطقتين جميع أنواع العلاقات على امتداد آلاف السنين، ولكن بقيت الاختلافات بينها كما هي. فشمال أفريقيا اليوم جزء من المنطقة الثقافية الإسلامية التي انتشرت في السودان، وهي منطقة ذات ثقافة مختلفة، حيث أنتجت الاثنتان طائفة متنوعة من أشكال التهجين. أما المنطقة الأخرى فليس لها اسم مقنع. وذلك لأن أفريقيا «السوداء» أو «الزنجية» تعبير من تعبيرات الجغرافيا العنصرية، لا نستطيع أن نستخدمه بغير تردد، لأنه يتضمن فكرة التطابق بين الثقافة والعرق Race، فضلا عن أن الثقافة «الأفريقية الزنجية» و«أفريقيا الزنجية» لم تتطابقا طوال قرون[3].

وبالرغم من أن يان يختلف-إلى حد كبير-مع الإجماع السابق، ويعادي الجغرافيا العنصرية التي فصلت بين شطري القارة فصلا تعسفيا، فهو ينكر ضمنا أن الثقافة الإسلامية انتشرت في السودان وتنزانيا شرقا، ثم انتقلت إلى تشاد في الوسط،. وتوسعت في مالي والسنغال ونيجيريا غربا، وأنشأت منذ القرن إلحادي عشر عددا من الممالك والإمبراطوريات في

تلك المناطق، وكانت حصيلتها في النهاية أن الإسلام أصبح دين الأغلبية بين شعوبها حتى اليوم. ومعنى هذا أن ثقافة الشمال الإسلامية انتشرت جنوب الصحراء. بل كان انتشارها سلميا عن طريق التجارة والدعوة، فضلا عن أن العرب والبربر الذين نقلوا هذه الثقافة إلى الجنوب امتزجوا بشعوبه على امتداد تلك القرون.

ومع ذلك أوضح يان كلامه السابق بقوله:

«يوجد على الحدود الشمالية لأفريقيا الزنجية كثير من الأفارقة الزنوج الذين يعدون الآن جزءا من الثقافة الإسلامية. بل إن الثقافة «الأفريقية الزنجية»، لا «أفريقيا الزنجية»، هي التي انتشرت في «العالم الجديد». أما مصطلح «أفريقيا غير الإسلامية» فيتساوى في عدم دقته مع المصطلح السابق، لأنه يوجد شمال الحدود الجنوبية للإسلام شعوب كثيرة غير مسلمة تماما أو غير مسلمة على الإطلاق. وأما مصطلح «أفريقيا جنوب الصحراء»، وهو في أحسن أحواله حشوٌ غير ملائم، فيتجنب الدلالة العرقية، ولكنه غير دقيق أيضا: فالحد الذي يفصل بين الثقافتين المتداخلتين لا يتطابق مع الصحراء (ففي الصحراء ذاتها توجد جماعات غير إسلامية بين قبائل البدايات والزغاوة) كما نواجه-أيضا-صعوبات عند الأخذ بمصطلح «الثقافة الأفريقية جنوب الصحراء» الذي مازال أكثر قصورا [4].

وبهذا الإيضاح يمكن أن نُعد يان «أول مستفرق يواجه القضية بشجاعة وعقل متفتح. فهو ينكر التفسير العرقي للثقافة، ويرفض التفسير الجغرافي المجرد، ويفسر الأدب على أساس الثقافة التي تنبته، ثم يدين المصطلحات الشائعة عند المستفرقين ويتهمها بالعجز والقصور، ولكنه في الوقت ذاته يرى أن الشعوب الزنجية لها ثقافاتها المختلفة عن ثقافة أهل الشمال الأفريقي من العرب والبربر، بل إن لغاتها تنتمي إلى أسرة لغوية واحدة كبيرة هي الأسرة الكونجولية الكردوفانية، وتمتد جنوب ليبيا في تماثل طبيعي وبشرى. ثم يسلم ضمنا-في النهاية-بأن الأدب الأفريقي هو المعبّر عن هذه الكتلة الأرضية بثقافاتها ولغاتها المتعددة، بعد أن يستقر على استخدام مصطلح «الأدب جنوب الصحراء، مقارنا إياه بمصطلح غامض سبق أن استخدمه الجغرافي الإغريقي بطليموس، وهو، أجيسيمبا، Agisymba. وقد رجح يان أن هذا المصطلح الجغرافي القديم كان يعني

الأراضي الواقعة جنوب بحيرة تشاد أو خط الاستواء، لأن «أفريقيا» زمن بطليموس لم تكن تعني سوى الشريط الشمالي المطل على البحر المتوسط والمحيط الأطلسي.

وبغض النظر عن هذا المصطلح البطلمي، الذي نرجح أنه كان يعني «المجاهل»، ظل مصطلح «الأدب الأفريقي» أعوج عند المستفرقين والأفارقة على السواء. ولا سبيل إلى استقامته إلا إذا أعدناه إلى معناه الكلي البديهي الذي يشمل شمال القارة وجنوبها سواء بسواء. فإذا أردنا دراسة أدب الشمال فأقرب مصطلح يرد على الذهن هو «الأدب العربي في شمال أفريقيا» أو «الأدب الأفريقي شمال الصحراء الكبرى» إذا أردنا أن نضمّنه الأعمال الأدبية المكتوبة بلغات أخرى غير العربية. كما هي الحال في الجزائر والمغرب وتونس. وبالمثل، إذا أردنا دراسة أدب الجنوب فأقرب مصطلح يرد على الذهن هو، الأدب الأفريقي جنوب الصحراء الكبرى، ولكننا نفضل على هذا المصطلح الجغرافي مصطلحا آخر مثل «الأدب الأفريقي خارج حزام اللغة العربية» أو «الأدب الأفريقي خارج مجال العربية» إذا شئنا الاختصار. وهذا الأخير هو ما سنأخذ به في دراستنا هنا.

غير أن مصطلح «الأدب الأفريقي خارج مجال العربية» يظل فضفاضا ومؤقتا في الحقيقة، لأنه من الصعب أن ندرس في ظله طائفة كبيرة من الآداب المكتوبة بطائفة كبيرة أيضا من اللغات المحلية والأوربية. ومن الصعب أيضا أن يستمر المصطلح ذاته طويلا مع نمو هذه الآداب في الأقطار غير الناطقة بالعربية-فسوف ينمو الأدب المكتوب في نيجيريا أو السنغال أو غانا أو كينيا أو غيرها، عاجلا أو آجلا، بحيث يشكل كيانا كبيرا يفرض علينا أن ندرسه بصفته نيجيريا أو سنجاليا أو غانيا أ، كينيا أو غير ذلك. وحتى يتوافر هذا الكيان علينا أن نستخدم المصطلح.

ولكن الأدب الأفريقي خارج مجال العربية عاش قرونا عديدة على الاتصال الشفهي كما نعرف، ولم يدون منه-حتى اليوم-إلا أقل القليل. وبسبب صعوبات الجمع والتدوين، وكثرة اللغات المحلية غير المكتوبة، ويسر الكتابة والنشر بلغات أوربا، انصرفت عناية الأفريقيين والمستفرقين إلى الأدب المكتوب عموما، وعلى رأسه ما كتب بلغات أوربا. ومع أن ثمة محاولات أفريقية للكتابة باللغات اللاتينية والهولندية والألمانية والإسبانية على التوالي،

فأصحابها لا يزيدون على خمسة كتاب، ومحاولاتهم فردية لم تتكرر، فضلا عن هاشة إنتاجهم وضعف قيمته الفنية. وبذلك يفرض الأدب المكتوب باللغات الفرنسية والبرتغالية والإنجليزية وجوده على الباحث، أفريقيا أو مستفرقا.

لقد نشر يان قائمة طويلة لهذا الأدب عام 1965 م، بلغت 3566 عنوانا منذ القرن السادس عشر حتى ذلك التاريخ. وفي عام 1967م وسع هذه القائمة حتى بلغت أربعة آلاف عنوان، وهو رقم قابل للزيادة بالطبع، وإن كان يبدو متواضعا جدا إذا قيس بأدب أمة واحدة مثل الأمة الأمريكية التي لا يزيد عمرها على ثلاثة قرون. ومعنى هذا أن الأدب الأفريقي المكتوب خارج مجال العربية حديث النشأة، محدود الكم، وإن كان متزايد الظهور. ومع تزايد ظهوره، ونموه، ستزداد نسبته إلى الأقطار المنتجة له، لا إلى الرقعة الشاسعة التي تضم هذه الأقطار. كما سيزداد التخفف من نسبته إلى القارة، تماما مثلما حدث في أوربا حين رسخت آدابها المتفرعة من اللاتينية والجرمانية والسلافية وغيرها، وصارت تنسب لأممها ولغاتها الجديدة، لا إلى قارتها. ولن تظهر النسبة إلى القارة إلا حين يدرس الأدب على وجه العموم والإجمال.

2- المعنى القاري والمعنى الإقليمي

في عهد الحرية والاستقلال بدأ بعض الأدباء والدارسين الأفارقة في مناقشة هذا المعنى القاري العام الذي أشرنا إليه، بعيدا عن التعصب العرقي. فقد تساءل أديب جنوب أفريقيا مازيسى كونيني: ما الأدب الأفريقي؟ هل هو أدب منطقة تم تحديدها عاطفيا على أساس قاري؟ ومع أن كونيني أعلن عداءه للمعنى الإقليمي في جوابه، وانتهى إلى أن الأدب الأفريقي هو «الأدب الذي يصور واقعا أفريقيا بجميع أبعاده. وهذه الأبعاد لا تضم ألوان النزاع مع القوى صاحبة السيطرة السابقة على القارة وحسب، وإنما تضم أيضا النزاعات داخل القارة الأفريقية»، فقد ركز على الجنس الزنجي والثقافة الزنجية دون حساب للأجناس والثقافات الأخرى [5]. ومع ذلك اختلف الشاعر النيجيري كريستوفر أوكيجبو مع هذا الرأي، وقال إن «الأدب الأفريقي هو-ببساطة-الأدب الموجود في أفريقيا... ومن السخف أن نتصوره

نمطا خاصا ذا سمات متينة لها طابعها الأفريقي الخاص، أو ذا قيم خاصة مرتبطة بالحضارة الأفريقية» بل أضاف: «إنه لا يوجد أدب أفريقي، وإنما يوجد أدب جيد وأدب رديء، ولا شئ غير ذلك [6]».

وعلق بها دور تيجاني الأوغندي ذو الأصل الهندي على ذلك بقوله:

«من المفهوم ضمنا أنه توجد ثقافات أفريقية عديدة، لا مجرد ثقافة واحدة، ومن ثمة توجد أنواع مختلفة من الأدب ذات مجموعة متنوعة من الأساليب والأشكال والمعاني والقيم.. وكل من يريد تفسير أدب أفريقيا السوداء عليه أن يجادل أصحاب الآراء القطعية الذين يصرون على تفرد التقاليد أو الجهود الأدبية، ويقيدون الأديب بفلسفة خاصة أو موقف خاص، وينسبون إلى إنتاجه-في أثناء ذلك-أسلوبا أو معنى خاصا. وحين يستخدم الناقد قدرته الذاتية على الفهم وحدها، أي مجرد ما تعنيه «أفريقيا» إليه في حالات كثيرة، فإنه يفرض على الأديب دوافعه ومعانيه. ولعل أوكيجبو نفسه كان يحب أن يحكم على الأدب الأفريقي بأنه أدب أولا، وأن يأتي التشديد على «أفريقيته» بعد ذلك [7]».

ويتفق مع هذا الرأي-إلى حد ما-الروائي النيجيري تشينوا أتشيبي في قوله:

«لا يمكن أن تحشر الأدب الأفريقي في تعريف صغير محكم... فأنا لا أرى الأدب الأفريقي كوحدة واحدة، وإنما أراه كمجموعة من الوحدات المرتبطة-تعني في الحقيقة المجموع الكلي للآداب «القومية» و«العرقية» في أفريقيا» [8].

بهذا المعنى الموضوعي الواسع يمكن أن ننظر إلى الأدب الأفريقي في كليته كأدب قارة، أو في جزئيته كأدب إقليم معين أو منطقة معينة في القارة. أما أن نسحب الجزء على الكل فهذا ما لا يقبله العقل والواقع.

ولا شك أن متابعة النشاط الأدبي المدون في الجزء الواقع خارج مجال العربية في أفريقيا تطلعنا على بعض الحقائق المهمة عند فهم هذا النشاط وتقييمه. فقد ظهر الأدب المدون بلغات أوربا-بصفة خاصة-في أحضان الشعور الوطني والقومي، وكان جزءاً لا يتجزأ منه. «ومازالت القومية القوة الدافعة وراء التيارات السياسية والثقافية في أفريقيا الحديثة» كما قال أحد دارسي هذا الأدب من الأفارقة [9].

فالسياسة تشكل ملمحاً أساسيا في الأدب. وقد جرى في عروقه-قبل الاستقلال وبعده-طلب الحرية والعدل الاجتماعي والمساواة. وإذا كان موضوع صلة أفريقيا بأوربا-والغرب عموما-موضوعا سياسيا بالدرجة الأولى فقد سيطر هذا الموضوع على الأدباء في عهد الحرية والاستقلال، وشغلهم تقييم هذه الصلة وما تتضمنه من جوانب روحية واجتماعية. كما شغلهم في السنوات الأخيرة موضوع سياسي آخر، وهو تناقضات أفريقيا المعاصرة وما تركته السيطرة الاستعمارية من آثار مدمرة في معظمها، مما خفف موضوع الصراع الثقافي من ناحية، وأنتج الوعي بالقيم الشديدة التباين من ناحية أخرى.

3- حدود البحث خارج مجال اللغة العربية

لقد واجه العالم ظاهرة أدبية جديدة خارج مجال اللغة العربية في أفريقيا، وهي ظاهرة ترعرعت في هذا القرن على وجه التخصيص، ألا وهي ظاهرة الكتابة بلغات أجنبية وافدة، التي تختلف كثيرا عن ظاهرة الكتابة بالإنجليزية في أمريكا الشمالية أو بالإسبانية والبرتغالية في أمريكا الجنوبية. وذلك لأن المستوطنين الجدد في تلك البقاع بدأوا يكتبون بلغاتهم التي جاءوا بها، وعلموها للأهالي الأصليين، وفي الوقت نفسه لم يغادروا أو يهاجروا، بل ذابوا في مستوطناتهم وصاروا أمما جديدة لها آدابها وفنونها. أما في أفريقيا فقد جاء المستوطنون الجدد، أو المستعمرون بتعبير أدق، وحاولوا الكتابة بلغاتهم، كما حاولوا تعليمها-بل فرضها على الأهالي الأصليين. ولكنهم ما لبثوا أن غادروا وهاجروا تحت وطأة الكفاح العنيف ضد وجودهم، ومع ذلك بقيت لغاتهم، وانتشرت، وكادت في أوقات كثيرة أن تحتكر التعبير الأدبي، وأن تقصى عنه اللغات المحلية العديدة التي لم يكن معظمها يتمتع بأبجدية مكتوبة.

يقول المستفرق الألماني يان:

«إن أدب أفريقيا التقليدي أدب شفهي. ولكن منذ أن بدأ الأفريقيون في الاتصال بالثقافتين العربية والغربية أنتجوا أعمالا أدبية مكتوبة. وهذا ما فعله البعض في البداية، ثم اقتفى أثرهم الكثيرون بعد ذلك» [10].

ويوضح مجال الأعمال المكتوبة بقوله:

«لقد جاء أدب أفريقيا المكتوب من منطقة «التشابك» بين ثلاث ثقافات هي: الأفريقية والعربية الإسلامية والغربية. أما الأدب الذي جاء من المنطقة التي اشتبكت فيها الثقافتان الأفريقية والإسلامية فسأسميه الأدب الأفروعربي. وأما الأدب الذي جاء من المنطقة التي اشتبكت فيها الثقافتان الأفريقية والغربية فسأسميه الأدب الأفريقي الجديد أو المستحدث new African[11].

وعلى الرغم من أن يان يستخدم كلمة «أفريقي» على نحو غير موضوعي، يجعلها مرادفة لكلمة «زنجي» أو «أسود» إلا أننا نحب أن نمضي معه في تحليله هذا إلى نهايته. يقول أيضا «الأدب الأفريقي الجديد، إذن، وريث تراثين: الأدب الأفريقي التقليدي والأدب الغربي. والعمل الأدبي الذي لا يكشف عن أية مؤثرات أوربية، بما في ذلك عدم تدوينه، ينتمي إلى الأدب الأفريقي التقليدي، لا الأفريقي الجديد. والحد الفاصل بين الاثنين من السهل رسمه: إنه الحد الفاصل بين الأدب الشفهي والأدب المكتوب. وبمفهوم المخالفة فالعمل الذي لا يكشف عن أي سمات أسلوبية إفريقية أو أنماط للتعبير تنتمي للأدب الغربي لا يعد أدبا أفريقيا جديدا، حتى لو كتبه أفريقي. وعلى الرغم من بساطة هذا التمييز من الناحية النظرية فمن العسير تحققه من الناحية العملية، وذلك لأنه يفترض أن الأساليب وأنماط التعبير والنزعات التي تنتجها التقاليد الأفريقية مسألة معروفة للجميع[12]».

لا بأس بهذا التحليل، ولا بأس أيضا بالنتيجة التي توصل إليها، فكلاهما يعكسان واقعا موضوعيا لظاهرة الأدب في أفريقيا خارج مجال اللغة العربية، وهو في الوقت نفسه واقع غني متعدد الأبعاد. فليست اللغات الأوربية الثلاث الوافدة-الإنجليزية والبرتغالية والفرنسية-هي وحدها التي تحمل مهمة التعبير الأدبي، فثمة لغات أخرى محلية بعضها ذو أبجدية مكتوبة مثل السواحلية في الشرق، والهوسا في الغرب، والسوتو والزولو في الجنوب، وبعضها الآخر-وهو الغالبية العظمي-لم يعرف أبجدية مكتوبة بعد. وهذا البعض لم يدرس الدراسة الكافية، ولم تجمع كل إفرازاته الأدبية الشفاهية.

ولنعد إلى القائمة التي نشرها يان، وثبتها في نهاية كتابه «الأدب الأفريقي الجديد: تأريخ للأدب عند السود»، وهي قائمة بدأها من القرن السادس عشر حتى عام 1967 م كما سبق أن أشرنا، واحتوت على أربعة آلاف عنوان

لكتب مطبوعة في شتى أشكال الأدب، بما في ذلك دواوين الشعر ومجموعات القصص والروايات والسير الذاتية والمنتخبات والمسرحيات. ولكن قبل أن نناقش حصيلة الأرقام في هذه القائمة يحسن بنا أن نتوقف قليلا لنجيب عن سؤال مهم: لماذا بدأ يان قائمته من القرن السادس عشر؟ والجواب أنه يعتقد أن راهبا برتغاليا من أصل زنجي أفريقي، يدعى أفونسو الفاريز Afonso Alvares عاش في لشبونة في النصف الأول من القرن السادس عشر، وهو-في رأيه-«أول كاتب من أصل أفريقي كتب أعمالا أدبية بلغة أوربية» [13]. وعندئذ نتساءل مع يان نفسه: هل هذا يجعل الفاريز أول كاتب للأدب الأفريقي الجديد؟ أو بعبارة أخرى: هل هذا يجعله أول أديب في تاريخ الأدب الأفريقي الجديد بالمفهوم الذي سبق أن بيناه نقلا عن يان، أي باعتبار الأدب الأفريقي الجديد حصيلة لقاء الثقافة الأفريقية بالثقافة الغربية؟

لقد اكتشفت في بحثي عن جذور الدراما الأفريقية أن ثمة كاتبا معروفا في التراث المسرحي الأوربي، في العصر الروماني، هو ترنتيوس أوتيرنس، قد جاء من أصل أفريقي، وأنه كان عبداً أعتقه سيده فيما بعد، وخلع عليه لقب أسرته، ولكنه احتفظ له بكنية «الأفريقي» Afer. وقد كتب تيرنس جميع أعماله المسرحية باللغة اللاتينية، ويقال إنه ولد في قرطاجة بشمال أفريقيا عام 185 ق. م واشتراه سيده من هناك ثم نقله إلى روما طفلا، حيث عاش إلى وفاته عام 159 ق. م. وقد تحدثنا عن ذلك بالتفصيل في كتابنا الخاص بالدراما [14]. ولكن قد يقال أن تيرنس جاء من شمال أفريقيا، أي من المنطقة التي عرفت في العصرين الإغريقي والروماني باسم أفريقيا، على حين أن يان معني بالمنطقة التالية للصحراء الكبرى جنوبا، تلك التي أطلق عليها بطليموس اسم أجيسيمبا، ولعله كان يعني بها «المجاهل»، أي الأرض التي لم تكتشف أو تعرف لها حدود. ومع ذلك فإن المصريين القدماء سبقوا بطليموس دون أن يدري-وكما هو معروف-في اقتحام تلك الرقعة التي كانت على عهده تعد من المجاهل، كما أن تيرنسر،-كما هو واضح من صوره التي تخيلها المصورون ومن مسرحياته الباقية-ينتمي لأصل زنجي أو مولد، على الرغم مما يقال من أنه ولد بشمال أفريقيا. وبذلك يكون تيرنس أول كاتب من أصل أفريقي كتب بلغة أوربية.

ولنعد مرة أخرى إلى قائمة يان فلا شك أنها تلقي ضوءاً رقميا، إن صح التعبير، على ظاهرة الأدب خارج مجال اللغة العربية.

يقول يان إنه يوجد في أفريقيا جنوب الصحراء (أجيسيمبا) 805 كُتّاب، أكثر من نصفهم (425 كاتبا) يكتبون بلغات أوربية، أما الباقون (380 كاتبا) فيكتبون بلغات أفريقية، وأن نحو 900 عمل كتبت بلغات أوربية ونحو 560 كتابا كتبت بلغات أفريقية، وأنه يوجد في تلك الرقعة نحو 700 لغة منها 41 لغة ذات أبجدية مكتوبة. ويقع معظم هذا الأدب المكتوب في أفريقيا الجنوبية: 394 عملاً ألفها 265 كاتبا في 18 لغة مختلفة أهمها: السوتو في ليوتو (98)، والزوسا (72) والزولو (41) في جنوب أفريقيا، نيانجا (26) في مالاوي، والسوتو الشمالية (41) في الترنسفال، وبيمبا (22) في زامبيا، والشونا (16) في روديسيا، وتسوانا (16) في بوتسوانا، وفندا (13) في الترنسفال، ولوزي (10) في زامبيا، وتسونجا (10) في الترنسفال، ونديبيلي (9) في رودبسيا، وتومبوكا (7) في مالاوي، وتونجا (5) ولوفالي (5) في زامبيا، وتسوا (1) في الترنسفال، وتشيوا (1) في مالاوي، ولينجي (1) في زامبيا.

ويوجد في غرب أفريقيا 79 كاتبا أنتجوا 106 أعمال في 13 لغة أهمها التوى (40) في غانا، واليوروبا (27) في نيجيريا، فضلا عن اليوي (8) والجا (6) ولاكوابم (5) والفانتي (2) والنزيما (2) في غانا، والهوسا (9) والإيبو (1) والإيدو (1) في نيجيريا، والبلو (3) والداولا (1) في الكاميرون، والفولاني (1) في موريتانيا.

ويوجد في شرق أفريقيا ومدغشقر 35 كاتبا أنتجوا 59 عملا في 9 لغات أهمها: السواحلية (29) في تنزانيا وكينيا، وجاندا (11) في أوغندا، وأطالاجاشية (7) ورواندا (3) في رواندا، ونيورو-تورو (4) وأتشولي (2) في أوغندا، وكامبا (1) وكيكويو (1) في كينيا، وشاما (1) في أثيوبيا (لم يضم يان الأدب في اللغة الأمهرية لأنه يعتقد أنها ليست لغة أجيسمبية!).

ويوجد 900 عمل في أفريقيا بجنوب الصحراء كتبت باللغات الأوربية منها نحو النصف (500) بالإنجليزية ونحو الثلث (أكثر من 300) بالفرنسية، 60 بالبرتغالية، 5 باللاتينية، 7 بالأفريقانية، 6 بالألمانية، 1 بالهولندية، 1 بالإسبانية. ومن هذه الأعمال يوجد 300 ديوان شعر ونحو 150 رواية ونحو 250 مجموعة قصصية وأكثر من 200 مسرحية و 50 سيرة ذاتية، آما الباقي

فيتوزع بين السير والأدعية والخطب والمقالات [15].

كما يوجد 133 منتخبا أو مختارات من الأدب الأفريقي الحديث في العديد من اللغات الأوربية والآسيوية.

وإذا كان عدد السكان في أفريقيا جنوب الصحراء (أجيسيمبا) يبلغ 259 (وقتها) ملايين نسمة كما يقول يان، فإن نسبة عدد الكتاب (805) إلى عدد السكان تصل إلى كاتب واحد لكل 260 ألف نسمة، وتصل نسبة عدد الكتاب باللغات الأوربية (425 كاتبا) إلى: كاتب واحد لكل 492 ألف نسمة.

إن 58٪ من سكان هذه الرقعة يعيشون في مناطق تنتشر فيها الإنجليزية[16]، 31٪ في مناطق تنتشر فيها الفرنسية 65٪ النسبة المرجحة هي 11٪ في مناطق تنتشر فيها البرتغالية. وإذا وزعنا عدد الكتاب (805) على هذه المناطق اللغوية نجد 620 كاتبا (77٪) في الإنجليزية، 140 كاتبا (5, 17٪) في الفرنسية، 35 كاتبا (5, 4٪) في البرتغالية [17].

وقد علق يان نفسه على هذه الأرقام فقال إنها تعكس وضع الكتاب في هذه الرقعة من القارة باعتبارها أقلية وباعتبار أن هذه الأقلية جزء من الصفوة Elite، وأن هذه الصفوة يزداد حجمها في أفريقيا الناطقة بالفرنسية بالقياس إلى صغر حجم التعليم، على حين يتسع حجم التعليم ومعرفة القراءة والكتابة في أفريقيا الناطقة بالإنجليزية، فضلا عن أن الرقم الإجمالي للكتاب (805) يمكن أن يزداد إذا وضعنا في اعتبارنا أولئك الكتاب الذين قصروا نشر إنتاجهم على الصحف والمنتخبات، أو مرور 15 عاما على ظهور هذه التقديرات.

غير أن هذه الأرقام تعكس أيضا بعض الحقائق المتعلقة بالكتابة والكتاب لا بأس من إجمالها فيما يأتي:

أولا: ضآلة الحصيلة النهائية للكتاب (805) والكتب (900) بالقياس إلى عدد سكان الرقعة الممتدة جنوب الصحراء (209 ملايين) ويعني ذلك حداثة عهد هؤلاء بالأدب المكتوب، برغم أن البداية الأولى كانت مبكرة جدا سواء في اللغات التي تأثرت بالعربية مثل الهوسا في الغرب والسواحلية في الشرق أو في اللغات الأوربية الوافدة.

ثانيا: ضآلة حجم اللغات المستخدمة في التعبير الأدبي المكتوب، سواء كانت لغات محلية أو أجنبية، بالقياس إلى مجموعة اللغات المتاحة للتعبير.

ويعني ذلك أن فرص ازدياد حجم التعبير الأدبي كبيرة، وأن تدوين اللغات غير المدونة واجب قومي ووطني.

ثالثا: انقراض عدد من اللغات الأوربية الوافدة كأداة للتعبير الأدبي، مثل اللاتينية والأسبانية والألمانية والهولندية، وسيادة ثلاث لغات أوربية معينة هي: الإنجليزية والفرنسية والبرتغالية على التوالي.

ومع أن يان استبعد الأمهرية من مجال بحثه على أساس أنه معنى بالأجيسيمبا، أي تلك الرقعة المجهولة جنوب الصحراء الكبرى، وعلى أساس أن الأمهرية وأثيوبيا نفسها لم تكونا مجهولتين في القديم على عهد بطليموس أو ما قبله، فإن أي بحث موضوعي في الأدب خارج مجال اللغة العربية لا يمكن بأي حال أن يستبعد مثل هذه اللغة العريقة القليلة الآثار الأدبية، ولا اللغة الأفريكانية المشتقة من الهولندية التي يكتب بها المستوطنون البيض في جنوب أفريقيا.

لا بد أن تتضمن حدود هذا البحث إذن جميع الأدوات اللغوية المستخدمة في التعبير الأدبي، وكذلك جميع الآثار التي أنتجتها هذه الأدوات، سواء أكان التعبير الأدبي بلغة أفريقية مكتوبة أو غير مكتوبة، أو بلغة أوربية وافدة، وسواء أكان الكاتب أفريقيا بالميلاد والجنس أو أفريقيا بالاستيطان. فليس من الموضوعي-مثلا-أن نستبعد الأدباء البيض المستوطنين في الجنوب لمجرد أنهم ليسوا سوداً، أو نستبعد الشعر والنثر اللذين يكتبهما هؤلاء بالإنجليزية.

4- مشكلات الأديب

لم تكن تجربة الكتابة الأدبية-على هذا النحو خارج مجال اللغة العربية- هينة ميسورة للجميع. فقد اكتنفها منذ البدء جو من الشعور المزدوج بالغربة: الغربة داخل الوطن نتيجة لاستئثار المستعمر بكل شيء، والغربة داخل اللغة نتيجة لاضطرار الكاتب إلى التفكير بلغة أمه والكتابة بلغة مستعمر. بل إن الذين أتيح لهم منذ البدء، أو على مراحل، أن يكتبوا بلغات أقوامهم المدونة أصلا أو التي دونت في ظل الاستعمار، قد عانوا شيئا من هذا الشعور المزدوج بالغربة نتيجة تدوين لغاتهم بأبجدية أجنبية (لاتينية في الغالب) وخضوعهم لمقاييس ومعايير السلطة الأجنبية. ومع ذلك كله، أو بسبب ذلك

كله، ارتبطت هذه التجربة منذ البدء أيضا بفكرة الالتزام السياسي والاجتماعي.

ويقول المستفرق الإنجليزي كلايف ويك: «ثمة حقيقة هامة لا بد أن نضعها في الذهن هنا هي وحدة الحياة الثقافية الأفريقية الحديثة. إنها وحدة تكشف عن أن الثورة السياسية والاجتماعية هي التي ألهمت الأدب الأفريقي الحديث» (18).

غير أن هذا الالتزام الذي يطالعنا في الأدب خارج مجال لغتنا على طول تاريخه إبان السيطرة الاستعمارية، أو في ظل الحرية والاستقلال، لم يكن بدعة أوربية أوتكتيكا أفريقيا، وإنما هو في الحقيقة امتداد الالتزام الكاتب أو الفنان بقومه أو بقبيلته، ذلك الالتزام التقليدي أو الفطري إذا صح التعبير عند الأديب والفنان على السواء. يقول أ. د. داثورني الأستاذ بقسم الدراسات الخاصة بالسود في جامعة ولاية أوهايو الأمريكية، وهو نفسه أفريقي ولد في غانا وحاضر في نيجيريا وسيراليون، إن «القبيلة، تحدد للكاتب أو الفنان أمورا كثيرة، وتلزمهما بما يسميه»مفهوم الجماعة« الذي ينشئ في الأدب-على حد قوله-المحتويات الخصبة للثقافة وكذلك المسؤولية المحددة للفنان (بكل معاني الكلمة) إزاء هذه المحتويات. وهكذا تحول الناطق القديم بلسان الجماعة إلى الأديب الحديث، وأصبح الدور الذي يلعبه الأديب الحديث مشابها جدا لدور الفنان الشفهي. فقد ظهر الأدب الشفهي-كما يقول داثورني أيضا-لأن الجماعة كانت تحتاجه لتوظيفه في الميلاد والختان والزواج والموت. أما الأدب المكتوب فلم تكن الجماعة في حاجة إليه كحاجتها إلى الأدب غير المكتوب، لأنها كانت جماعة لا تعرف القراءة والكتابة (19).

لقد كان الكاتب أو الفنان التقليدي-ومازال-مشغولا بالقيم قبل أي شيء آخر، ولذلك أطلق عليه اسم «ضمير قومه وجماعته». وكان يوظف دائما كما يقول الشاعر والمسرحي النيجيري وولي شوينكا كمسجل لأخلاق مجتمعه وقومه وكذلك كصوت للرؤيا في عصره (20). فهل تغير الوضع مع الكاتب الحديث إبان السيطرة وفى ظل الحرية والاستقلال؟ يقول الروائي النيجيري تشينوا أتشيبي عن وظيفة الكاتب في أفريقيا المعاصرة: «من الواضح لي أن الكاتب الأفريقي المبدع الذي يحاول تجنب القضايا الاجتماعية والسياسية

الكبيرة في أفريقيا المعاصرة سينتهي إلى أن يكون غير ذي موضوع-مثل ذلك الرجل السخيف في المثل الشعبي الذي يترك البيت المحترق كي يطارد فأرا هاربا من اللهب [21]». ويقول الروائي السنجالي عثمان سمبين: «حين يبدع الأديب فهو لا يفكر في العالم، وإنما يفكر في بلده [22]ويؤكد هذه المعاني الناقد النيجيري ج. د. كيلام في كتابه عن «روايات تشينوا أتشيبي» فيقول: «إن الأدب الأفريقي الحديث، شأنه شأن كل الآداب، فيه التزام خاص بتكوين القيم الأساسية للمجتمع، وهو أيضا انعكاس لهذه القيم ونقد لها. إنه يخلق إحساسا بحياة المجتمع، وبهذا يشكل جزءاً من مجموع الحاصل الثقافي للمجتمع. إن أتشيبي يدرك الدور التربوي للكاتب حين يصفه بأنه «النقطة الحساسة في المجتمع»، فالكاتب مجهز تجهيزا خاصا لكي يعرف بطريقة حساسة ما هو بارز في العقول، وما هي أشد اهتمامات الناس إلحاحاً، ولمن يكتب. إن لديه مسؤولية استخراج مركب هذه القيم وتحليلها وتفسيرها [23].

لا شك أن الدور التربوي والأخلاقي الذي تعلمه الكاتب الحديث في هذه الرقعة الفسيحة من أسلافه ومعاصريه التقليديين قد تضاعف مرتين: مرة حين كتب في ظل السيطرة الاستعمارية، ومرة حين كتب في ظل الحرية والاستقلال. ذلك لأنه كان يكتب في المرة الأولى وهو في حالة حرب مع قلمه ومع نفسه، كما قال أحد أدباء كينيا. ولكن، هاهو مازال يكتب وهو في حالة مضاعفة من الحرب مع قلمه ومع نفسه نتيجة لفداحة التركة التي خلفها الاستعمار وفداحة مسؤولية بناء الدول الجديدة.

لقد أصبح على الكاتب اليوم واجبات ومهام عديدة وثقيلة. فمثلا عليه أن يحارب الفردية التي تفشت مع السيطرة الاستعمارية، والغربة التي يحسها كثيرون من مواطنيه، أو يحسها هو نفسه نتيجة للتغيرات المستمرة في بلده، عليه أن يحارب مظاهر القيم الغربية التي تجتاح كثيراً من الدول الجديدة في قارته، وأن يحارب الصراع الحالي بين السياسة والأدب، وهو صراع جعل الأدب تابعا للسياسة والساسة، وجعل الأديب يتجاهل الواقع الخصب ويتنازل عنه مرغما لصاحب الرؤى الجديدة، أي السياسي، كما أشار وولي شوينكا ذات مرة.

كل هذه وغيرها واجبات ومشكلات في وقت واحد، ولكن لعل على

رأسها جميعا مشكلة التعبير باللغة الأجنبية الوافدة. فمازال الكاتب خارج مجال لغتنا في أفريقيا يفكر كأفريقي ويكتب كأوربي، إذا كان يستخدم لغة أوربية، أو يشعر بالقلق لضآلة جمهوره إذا كان يكتب بلغة أفريقية مدونة، وفي كلتا الحالتين يعاني من ضيق رقعة القراء الناتجة عن ارتفاع نسبة الأمية. ولعل أبرز مظاهر هذه المشكلة يتضح عند تأليف الدراما بلغات أوربية، حين يضطر الكاتب إلى أن يضع الإنجليزية مثلا على لسان شخصيات محلية أمية غير قادرة أصلا على الحديث بالإنجليزية أو فهمها. حقا، لقد طوع الأفريقيون اللغات الأوربية للوفاء بأغراضهم كما أشار إلى ذلك أتشيبي في قوله: «إن اللغة الإنجليزية ستقدر على حمل ثقل تجربتي الأفريقية، ولكنها لابد أن تكون إنجليزية جديدة، بحيث تظل على صلة مستمرة بموطن أسلافها وتتغير بحيث تناسب البيئة الأفريقية الجديدة[24]».

ولكن السؤال الذي يطرحه كثيرون من الأفريقيين أنفسهم يظل كما هو حائراً: كم من القراء الأفريقيين يقرأون روايات أتشيبي الإنجليزية؟ وعندئذ نصل إلى سؤال آخر يثير قضية هامة أشار إليها داثورني: هل هو أدب للتصدير ذلك الذي يكتب باللغات الأوربية؟

يرى داثورني أن كتّاب القرن العشرين من الأفريقيين الذين يكتبون بلغات أوربا «مغتصبون بلا شك». فقد تعلموا في عالم جديد، وامتصوا قيما جديدة، وأطلقوا أسماء جديدة على الموضوعات القديمة، واكتسبوا ارتباطا غريبا بالكلمة. ومن المحزن كما يقول داثورني أن يكون الأديب الأفريقي في القرن العشرين «مقاولا ثقافيا» Cultural Entrepreneur لأنه يكتب ولا يتكلم، ويتكلم لغة لا يسمعها أحد، ولا يسمعه أحد لأنه نصب نفسه ولم ينصبه أحد. إنه إذن... يصنع ثقافة للتصدير [25].

والحق أن داثورني وسواه ممن أثاروا هذه القضية بالغوا كثيرا في تقديرها، وظلموا من يكتبون بلغات أوربية. فالأفريقيون الذين كتبوا بلغات أوربية لم يختاروا ذلك على الإطلاق، وإنما فرض عليهم الأمر فرضا، إمّا بسبب عدم وجود لغة أفريقية مكتوبة في متناول أيديهم، وإما بسبب عملية التعليم التي لم تكن متاحة بغير اللغات الأوربية. وقد كان سنجور على حق حين قال إنه لم يختر اللغة الفرنسية، ولكن الفرنسية هي التي اختارته. أضف إلى ذلك أن المسألة كلها عابرة ومؤقتة. فلا بد أن يأتي الوقت الذي

تتم فيه عملية تدوين لغات أفريقية كثيرة وإتاحتها للتعبير المكتوب، وقد بدأت هذه العملية بالفعل في عدد من الدول التي تحررت حديثا مثل غانا ونيجيريا وتنزانيا. أما هؤلاء الذين يكتبون باللغات الأوربية فلا خوف عليهم أو منهم. فهكذا كان قدرهم، والعبرة في النهاية بما يكتبون.

أثار يان قضية أخرى تتصل بهذه القضية، لخصها في مصطلح طريف هو «أدب المبتدئين» أو «أدب التلمذة» Apprentice Literature وقصد به ذلك «الأدب الذي يحتذي في أسلوبه النماذج الأوربية، ويتخذ في مضمونه إيديولوجية الاستعمار وأشكاله الاجتماعية أو يسلم بها دون مناقشة أو تفكير [26]». وعلى هذا النحو يصبح كل ما هو أوربي ممتازاً وتقدميا وأفضل من التقاليد الأفريقية التي تصوّر-بشكل مباشر أو غير مباشر-على أنها رديئة وبدائية ووثنية. وقد ضرب يان المثل ببضعة أعمال من الشعر والنثر في الربع الأول من هذا القرن في لغات البانتو وفي الإنجليزية والفرنسية، وانتهى إلى أن معظم هذه الأعمال محروم من الموهبة والقيمة الفنية، على الرغم من أن بعضها كان يتضمن نزعة احتجاجية واضحة، وعلى الرغم أيضا من أنه يصعب رسم خط حاد فاصل بين «أدب التلمذة» و«أدب الاحتجاج» ولاسيما في صورته غير المباشرة مثل التحمس للتقاليد المحلية وتمجيد القبيلة وشيوخه [27].

لا شك أن يان على حق فيما أخذه على مثل هذه الأعمال التي كتبها أصحابها من وحي إحساسهم بتفوق أوربا وتخلف أفريقيا، سواء كتبوها بلغة أوربية أو بلغة أفريقية. ولا شك أيضا أن إرساليات التبشير كانت وراء هذه الأعمال وغيرها، بما غرسته في بعض الأفريقيين من اعتقاد في قداسة الرسالة الأوربية. ولا شك أخيرا أن الاستعمار من شأنه أن يخلق مثل هذه الظواهر السلبية، وقد خلقها بالفعل في آداب الأمم التي افترسها. ولكن مصير هذه الظواهر عادة ما يكون الانقراض، إما بسبب ضحالة ثمارها وإما بفعل الوعي القومي والوطني المتزايد.

5- مشكلات الدارس

وإذا كان الأديب هنا يعاني مما أشرنا إليه من مشكلات، فإن دارس هذا الأدب يعاني أيضا من بعض المشكلات التي تتعلق بالموضوع أو تتعلق بالمنهج.

ونستطيع أن نجمل هذه المشكلات في ثلاث على النحو التالي:

أولا: مشكلة الأدب الشفاهي:

لا شك أن الأدب المكتوب باللغات الأوربية أو الأفريقية يشكل مساحة ضئيلة على خريطة التعبير الأدبي في أفريقيا خارج مجال العربية، ولا شك أيضا أن هذه النسبة الضئيلة تعد أحدث وأقل شهرة من تلك المساحة العريضة التي يحتلها الأدب الشفهي الذي لا يعرف مؤلفا محددا وتتناقله الشفاه من مكان إلى مكان ومن جيل إلى جيل، وهو أدب عده البعض ركيزة للأدب الحديث المكتوب، أشبه بالأدبية الإغريقي والروماني في كونهما ركيزة للأدب الأوربي الحديث. ولا شك أنه من أهم المؤثرات في الأدب المكتوب.

وعلى الرغم من أن الأدب الشفهي بدأ جمعه، على أيدي الأوربيين، منذ نحو قرن، إلا أن عملية البحث فيه ودراسته مازالت في مرحلة مبكرة جدا كما قال يان بحق [28]. وقد جاء على القارئ غير الأفريقي-الأوربي بصفة خاصة-حينٌ من الدهر كان يقبل فيه على منتخبات هذا الأدب الشفوي إقبال جمهور السينما على أفلام الأدغال وطرزان. وكان المعقبون على هذه المنتخبات في الصحف يحيونها ويصفونها بأنها تأخذ القارئ إلى عالم غريب مجهول!.

لقد ظهرت أول محاولة أوربية هامة لجمع ألوان هذا الأدب في ألمانيا عام 1896 م، أعدها المستفرق الألماني أوجست سيدل في صورة منتخب كبير من الأدب الشفوي بعنوان «قصص الأفريقيين وحكاياتهم». وكتب سيدل مقدمة لمنتخبه هذا دعا فيها القارئ إلى رؤية الأفريقي المتوحش وتخيله وهو يفكر ويشعر ويتخيل وينظم الشعر مثل بقية البشر!

ثم جاء المستفرق الألماني أيضا ليوفروبنيوس فنشر منتخبا من الحكايات والقصص بعنوان «الديكاميرون السوداء» وهو عنوان مستوحى من الكتاب الإيطالي الذي ضم مجموعة من القصص بعنوان «الديكاميرون» أو «الليالي العشر». وتلاه بعد ذلك زميله ماينهوف بكتاب بعنوان «حكايات خيالية أفريقية»، نشره عام 1921. ثم أعاد فروبنيوس الكرة فبدأ في نشر منتخبه الضخم «أطلانطيس» (القارة المفقودة) الذي ظهر في 12 جزءاً حتى عام

1927م واحتوى على 4128 صفحة، وضم مئات القصص والأساطير والخرافات والحكايات الخيالية.

وقد تميزت هذه المحاولات وغيرها بأن أصحابها كانوا على دراية بأفريقيا على عكس بعض المحاولات الأخرى التي نقلها أصحابها من غيرهم دون أن تكون لهم صلة وثيقة بالقارة مثل محاولة الشاعر الفرنسي بليز سندر أر المسماة «المنتخب الزنجي». كما تميزت هذه المحاولات وغيرها بأن معظم أصحابها كانوا رجال دين وتبشير. أما محاولات الأفريقيين أنفسهم فلم يشتد ساعدها إلا في فترة ما بين الحربين، ولم يقودوا عملية جمع هذا التراث الشفوي إلا مؤخرا في عصر الحرية والاستقلال، على الرغم من وجود محاولات أفريقية مبكرة ترجع إلى عام 1843 م.

ويعتقد يان أن محاولات سيدل ومانيهوف وفروبنيوس وضعت أساس النظر إلى هذا التراث صفته مصدراً جديداً وغنيا لمؤرخي الأدب. ولكنها، مع غيرها في النهاية، لم تعامل معاملة أدبية إن صح التعبير، فقد دخلت علوم أخرى مثل الأنثروبولوجية واللاهوت وعلم اللغة، وصارت عاملا مساعدا في فهم هذه العلوم. فلم ينظر إلى محتوياتها كنصوص أدبية قابلة للدراسة أو المقارنة.

هكذا أصبحت دراسة الأدب الشفهي مشكلة أمام الدارس، على الرغم من أنها دراسة واجبة وضرورية لفهم الأدب المكتوب نفسه.

ثانيا: مشكلة المراجع:

لا شك أن الأدب المكتوب حل هذه المشكلة حلا عمليا، بما أتاحه للقارئ والدارس معا من فرص الاطلاع والبحث. كما ساعدت الببليوجرافيا من ناحية أخرى على حل المشكلة بما أتاحته من قوائم وفهارس منظمة باللغات الأوربية. وكذلك ساعدت الترجمة على تيسير المراجع بالنسبة للغات الأوربية بصفة خاصة. ومع ذلك فإن جانبا هاما من هذا الأدب المكتوب بلغات أفريقية، مازال بعيدا عن متناول الدارس غير المتخصص في هذه اللغات. ولا شك أن الترجمة كفيلة بحل المشكلة، وهو حل يملكه الأفريقيون أنفسهم بما عندهم اليوم من تخصصات وخبرات.

ولا شك أيضا أن الأدب الشفهي غير المكتوب لم يجمع حتى اليوم

بطريقة شاملة ومنظمة، وهو أمر يملكه الأفريقيون أنفسهم أيضا.

غير أن المشكلة في النهاية، مشكلة المراجع، تظل عقبة حقيقية أمام الدارس بلغة مثل لغتنا. فما نقل إلى العربية من آثار غيرها في أفريقيا قليل ومبعثر. ومازال في مرحلة مبكرة جدا. وما أنجزناه في مجال البحث والدرس نادر ندرة كبيرة من ناحية، ويردد آراء المستفرقين ومن سار على هديهم من الأفريقيين من ناحية أخرى.

ثالثا: مشكلة المنهج

على الرغم من الوفرة النسبية في الأعمال الإبداعية للأفريقيين خارج مجال لغتنا، وعلى الرغم أيضا من الامتداد الزمني الطويل نسبيا لتاريخ هذه الإبداعات، وعلى الرغم أخيرا من وفرة المنتخبات التي جمعت أعمالا مختلفة من الأدب الشفهي، إلا أن حجم الدراسات التي عقدت حول الأدب الشفهي والأدب المكتوب معا مازالت محدودة للغاية. ومازالت أيضا تعتمد اعتمادا كبيرا على المستفرقين. ولا يمكن بالطبع أن يعفي ذلك أقسام الأدب بجامعات الدول الجديدة في عصر الحرية والاستقلال من مسؤولية البدء في فحص هذه الآداب ودراستها والتأريخ لها. فمن المطلوب والمفروض معا أن نجد في نيجيريا مثلا كتابا حول تاريخ الأدب في لغاتها المحلية أو لغتها الإنجليزية الوافدة، وقس على ذلك أية دولة أخرى عدا نيجيريا.

ولقد مضى حين طويل من الدهر كان النمط السائد في دراسة الإبداع الأدبي فيه هو المنتخب أو كتاب المختارات الذي يجمع فيه محرره عددا من الأعمال الأدبية يقدم لها بمقدمة من عنده أو يعهد بها إلى سواه، مثلما فعل سنجور في «منتخب الشعر الزنجي والملجاشي الجديد في اللغة الفرنسية» (1948م) الذي كتب مقدمته جان بول سارتر، أو ما فعله زميله داماس في منتخبه «شعراء يكتبون بالفرنسية» (1947م) أو ما فعله ماريو أندرادي في منتخبه «منتخب الشعر الزنجي بالبرتغالية» (1958(أو ما فعلته آن تيبل في كتابها «الأدب الأفريقي بالإنجليزية» (1965 م)، وغير ذلك من كتب كثيرة اتخذت شكل المختارات مع مقدمة وصفية أو تاريخية أو تحليلية.

ظل هذا النمط سائدا حتى منتصف الستينيات تقريبا حين استقرت أوضاع كثير من الدول الأفريقية، وأنشئت دوريات أدبية رافقت ظهور

الجامعات الجديدة وأقسام الأدب التي انتشرت في شرق القارة وغربها. وعندئذ بدأ في الظهور نمط آخر من الدراسة الشاملة المتأنية التي توخت التحليل والمقارنة للأدب المكتوب للغات الأوربية، واتخذ هذا النمط صورتين أساسيتين: صورة المقال أو البحث الموجز وصورة الكتاب. أما صورة المقال والبحث الموجز فقد تولت نشرها الدوريات أو منتخبات الدراسات النقدية مثل «الدراما في أفريقيا»، وهو مجموعة من المقالات النقدية نشرت عام 1976م ضمن سلسلة «الأدب الأفريقي اليوم» التي تصدرها دارهاينمان الإنجليزية، أو المقالات التي تنشرها مجلة «الوجود الأفريقي»، وهي تصدر بالفرنسية في باريس. وأما صورة الكتاب الذي يخصص لدراسة ظاهرة الأدب الجديد في أفريقيا فهي أقل كما من الصورة السابقة، ومن أمثلتها كتاب «الأدب الأفريقي في القرن العشرين» الذي ألفه أوسكار رونالد داثورني (1976) واستغرق عشر سنوات في وضع أصله المطول بعنوان «العقل الأسود: تاريخ الأدب الأفريقي». وقد حاول داثورني في هذا الكتاب الضخم أن يؤرخ للأدب خارج مجال لغتنا تاريخا وصفيا وتحليليا عاما، وقسمه إلى تسعة فصول هي على التوالي: الآداب المكتوبة بلغات محلية-روائي غرب أفريقيا في اللغة الإنجليزية-روائي شرق أفريقيا ووسطها وجنوبها في اللغة الإنجليزية-الشعر الأفريقي في الإنجليزية-الزنوج والأدباء السود-الأدب الأفريقي في اللغة البرتغالية-النثر والشعر الأفريقيان المعاصران في اللغة الفرنسية-الدراما الأفريقية في الإنجليزية والفرنسية. ومن الواضح أن داثورني اقتصر على الآداب المكتوبة، ولم يتناول الأدب الشفهي غير المكتوب. ولكن كتابه يعد شاملا في موضوعه. ومن هذه الدراسات الشاملة المتأنية ما تعلق بظاهرة جزئية واحدة أو أديب واحد في هذه الآداب مثل: «روايات تشينوا أتشيبي» لكيلام. أو «شعر ل. س. سنجور» لميزو، أو «مقدمة للرواية الأفريقية» لبالمر، وكلها كتب أصدرتها دار هاينمان الإنجليزية. وسنجد في قائمة المراجع عدداً كبيراً من هذه الدراسات التي ظهرت حتى عام 1990 م.

والحق أن المنهج الذي سار عليه داثورني، وهو كما ذكرت منهج تاريخي وصفي تحليلي، لاغبار عليه من حيث المبدأ، ولكنه يثير سؤالاً هاماً: إلى أي مدى يستطيع الباحث أن يرتبط باللغة كإطار عام كما حدث هنا، وليس كأداة للتعبير تختلف من كاتب إلى كاتب ومن نص إلى نص؟ لقد عالج

المستفرق الألماني يان هذه القضية وهو يعالج تصوره لآداب القارة. يقول:

«لم يعد من الممكن اليوم أن يصنف الأدب على أساس اللغة، فقد تغلغلت اللغات الأوربية واللغة العربية خارج مناطقها التقليدية. ولكن الآداب لا يمكن أن تصنف أيضا على أساس جغرافي، لأن الجغرافيا لا تقدم فئات وأصنافا أدبية. فالأدب الأفريقي الذي يضم في مجموعة واحدة-بلغة الجغرافيا-كلا من أفريقيا الشمالية وأفريقيا جنوب الصحراء والبوير في جنوب أفريقيا من شأنه أن يخلق من التباين ما يفوق التشابه، وكذلك أن يتجاهل العلاقات الوثيقة بين أفريقيا والبحر الكاريبي، وبين شمال أفريقيا والشرق الأدنى. ومثل هذا التصنيف لا يهتم بالثقافة أو التاريخ أو الأسلوب. ولا علاقة له بالأدب» [29].

ويستطرد يان قائلا:

«بل إن الأدب، أخيرا، لا يمكن أن يصنف على أساس بشرة الأدباء أو مسقط رؤوسهم، التي تعد بدورها فئات خارج الأدب. ولقد حاربت، طوال سنوات، عبارات مثل: الأدب الزنجي، الأدب الأسود، أدب السود، ذلك لأن الذين يستخدمون مثل هذه المصطلحات إنما يعبرون-ربما بشكل تلقائي-عن معتقد مؤداه أن لون بشرة الأديب كاف لتحديد الأسرة الأدبية التي ينتمي إليها [30].

وأخيرا يصل يان إلى البديل عن اللغة والجغرافيا ولون البشرة ومسقط الرأس كأساس لتصنيف الأدب ودراسته. يقول:

«لا يمكن أن تصنف الآداب إلا على أساس الأسلوب والمواقف التي تعرضها وبدقة أكثر أقول: على أساس دراسة الأعمال المفردة وتحليل أساليبها وتصنيفها بعد ذلك، ثم مطابقتها مع تقاليد الأساليب والمواقف المشابهة. ولا يمكنك أن تأمل في وضع الأعمال الأدبية في «أُسَرِما» الصحيحة ما لم تفحص هذه السمات. وما لم تحلل عملا محددا فلن تستطيع أن تحدد الأدب الذي ينتمي إليه ذلك العمل[31]».

ويسرق يان مثلا عمليا لتحقيق هذا المنهج بقوله:

«لابد أن نفحص العمل، وليكن مثلا لأديب من اليوروبا يكتب بالإنجليزية، لا سعيا وراء الأفكار الحديثة التي يحتوي عليها وتأثيرات النماذج الإنجليزية وحسب، وإنما سعيا أيضا وراء الخصائص الأسلوبية وأنماط التعبير التي

تأتي من أدب اليوروبا الشفهي في لغة اليوروبا [32]».

والحق أن يان أوقعنا في مشكلة حين نحىّ الجغرافيا الطبيعية والبشرية معا عن مجال تصنيف الأدب ودراسته، وكان قد سبق، فيما عرضنا له من آراء، أن ربط الأدب بالأرض التي تنتجه والبيئة التي يعبر عنها. ونخشى أن يوحي ذلك بالتناقض. إذ أن الأرض والبيئة مسألتان جغرافيتان في الأساس. ولكن، لأن الجغرافيا الطبيعية لم تكن في يوم من الأيام عاملا حاسما في وجود التعبير الأدبي أو عدمه، ولأن التعبير الأدبي في أساسه نشاط إنساني يتعلق بالإنسان حيثما ظهر أو كان، ولأن أداة هذا النشاط الإنساني نفسه هي اللغة، فإن الأدب في النهاية مرتبط باللغة-شاء الدارس أو لم يشأ-قدر ارتباطه بالأرض والبيئة. وليس معنى تغلغل اللغات الأوربية واللغة العربية خارج مجالها التقليدي أن نصنف ألوان الأدب في نيجيريا مثلا بمعزل عن اللغة الإنجليزية، ولا أن ندرس الأدب في لغة الهوسا بمعزل عن اللغة العربية كمؤثر خارجي.

أما التباين الذي خشى يان ظهوره عند دراسة الأدب الأفريقي بالمعنى القاريّ العام فهو أمر طبيعي يواجهه دارس أي أدب في أية قارة، حتى لو كانت أمريكا الشمالية أو استراليا اللتين توحدتا سياسيا وتاريخيا. وأما مسألة تجاهل العلاقات الوثيقة بين ساحل أفريقيا الغربي والبحر الكاريبي أو بين شمال أفريقيا العربي والشرق الأدنى فإن حديث يان عنها لا يزيد على أن يكون مجرد افتراض نظري ليس له ما يبرره، تماما مثل الافتراض النظري الذي قد يتجاهل جزيرة مدغشقر أو غيرها عند الحديث عن أفريقيا، والعبرة في النهاية هنا بالمنهج الذي يستخدمه الدارس والأدوات والمادة العلمية التي تحت يديه. وقد أتاح لنا علم الأدب المقارن-وهو علم حديث بلا شك-العديد من الأدوات والمناهج في تصنيف الأدب على مستوى قارة واحدة أو جملة قارات، لا على مستوى أدب واحد أو جملة آداب داخل قارة واحدة.

وأما البديل الذي يطرحه يان بدراسة الأعمال المفردة وتحليل أساليبها ثم تصنيفها على أساس الأسلوب والمواقف التي تعرضها فلا يزيد أيضا على أن يكون مجرد افتراض نظري، فضلا عن أنه يتعلق باللغة التي سبق أن اعترض عليها.

بل إنه هو نفسه لم يطبق هذا المنهج في كتابه، وإنما اقترحه اقتراحا. ولكن ليس معنى أنه مجرد افتراض نظري خلوه من أية قيمة، وإنما هو افتراض ينتظر من يحققه. وإذا أتيح له أن يتحقق فهو في النهاية مرحلة متقدمة لابد أن تسبقها مراحل أخرى من الفحص والدرس الأدبيين. وإذا كان يان يدعو-بالمثل الذي ساقه عن أديب اليوروبا الذي يكتب بالإنجليزية- إلى ضرورة وضع مؤثرات البيئة اللغوية المحلية في الاعتبار عند دراسة مثل هذا العمل المكتوب بلغة أجنبية، فلاشك أنها دعوة سليمة. وقد تحقق منها شيء على أيدي بعض الأفريقيين ممن درسوا روايات الكاتب النيجيري آموس توتولا الذي ينتمي إلى اليوروبا ويكتب بالإنجليزية. وأثبت هؤلاء أن توتولا يستوحي التراث الأفريقي لا الإغريقي [33].

١ الشعـــر

للشعر-بوجه عام-سبق في آداب الأمم. وهكذا الحال في أفريقيا خارج مجال العربية، حيث نجد فنون الشعر أقدم من فنون النثر. بل نجد للشعر مكانة بارزة في الآداب المكتوبة وغير المكتوبة على السواء. وقد لفتت هذه الظاهرة انتباه كثير من المستفرقين. ومن ذلك ما كتبته المستفرقة الإنجليزية آن تيبل في معرض الحديث عن الشعر الشعبي عند قبيلة الشكرية في السودان:

«لو سألت بين الشكرية، أو بين قبائل السودان الأخرى مثل البُجه (سكان التلال المطلة على البحر الأحمر) أو لا بسى الوبر على جبل مرّة الخصيب في الغرب، أو الكبابيش-أو حتى خارج السودان بين المشتغلين بالرعي، مثل الرعاة الصوماليين، أو قبيلة بهيمة بمنطقة أنكولي في أوغندة، أو قبيلة يوى Ewe في ترجو: هل عندكم شاعر؟ لظهر شاعر في زمن أقل بكثير مما يستغرقه زمن العثور على شاعر في بريطانيا» (1).

وإذا كانت ملاحظة تيبل هذه تنطبق على الشعر الشعبي غير المدون فهي تنطبق أيضا على الشعر المدون الذي يبدعه الشاعر بلغة معروفة، ويسجله باسمه. وإذا كانت اللغات في هذه المناطق تقدر

بأكثر من 700 لغة فلنا أن نتخيل عدد الشعراء في كل لغة ومجموعهم النهائي في هذه اللغات.

غير أننا نستطيع أن نميز هنا بين أربعة أنماط من الشعر، وهي بترتيب ظهورها:

1- النمط الفلكلوري، غير المعروف المؤلّف، الذي يتداول عن طريق الشفاه بلغة محلية غير مدونة.

2- النمط الشعبي، المعروف المؤلّف الذي يتداول عن طريق الشفاه أو التدوين، منسوبا لمؤلفه، بلغة محلية أيضا، مدونة أو غير مدونة.

3- النمط المدون بلغة أفريقية مدونة منسوبا لمؤلفة.

4- النمط المدون بلغة أوربية: البرتغالية والإنجليزية والفرنسية، وهي أبرز اللغات الأوربية التي ظهر بها كثير من أدب القارة.

أما النمط الفلكلوري فهو من العراقة والغزارة بحيث لا يستطيع الباحث أن يحدد بدايته أو كميته. وسيشمل الكثير من الأنواع. وتختلف كل جماعة أو قبيلة عن الأخرى في حجم هذه الأنواع. فعند اليوروبا-في جنوب غرب نيجيريا-على سبيل المثال نجد المدائح التي تشمل الآلهة والبشر والحيوان والنبات، كما نجد شعر الأنساب، وأغاني الصيد، وشعر الحفلات التنكرية، وشعر الرقى والتعاويذ، والأغاني العادية التي تنقسم-بدورها-إلى الكثير من الأنواع حسب مناسباتها، وشعر السحر المستخدم في إلحاق الخير أو الأذى. ولكل نوع من هذه الأنواع قواعده وشروطه وأوزانه. أما عند الزولو في أقصى جنوب القارة فنجد الكثير من هذه الأنواع، ولا سيما شعر المدائح، ولكننا نجد اهتماما خاصا بشعر الحرب والقتال والبطولات. ومع ذلك يجب أن نلاحظ-فيما يتعلق بالمدائح-تخصص بعض الشعراء في تأليفها واحتراف صنعتها، فهم-إذن-معروفون للجماعة، وينسب المديح لهم، ولكن يأتي على بعض المدائح وقت تنسى فيه الجماعة صاحبها، إما لموته أو قدم العهد بها. وبذلك تنتقل من النمط الشعبي، أي ذي المؤلف المحدد المعروف، إلى النمط الفلكلوري. وقد يحدث العكس أيضا فتنتقل بعد فترة من الاستخدام الفلكلوري إلى النمط الشعبي، حين يستعين بها الشاعر الشعبي في صياغة مدائحه، وهكذا [2].

وأما النمط الشعبي الذي يمارسه شعراء معروفون للجماعة فمن الصعب

أيضا تحديد بدايته أو كميته، ولكن من السهل العثور على الشعراء بين القبائل والجماعات كما لاحظت تيبل. فللشاعر وظيفة اجتماعية داخل قبيلته أو جماعته، أو في بلاط رئيس القبيلة أو ملك الجماعة. وفي كلتا الحالتين يعبر عن قيم الجماعة وثقافتها، حتى إذا كان جزءا من جهاز الدعاية الخاص بالرئيس أو الملك. بل هو أيضا يرفه عن الجماعة ويعلمها- في آن واحد-حين تكون مهمته رواية سيرة أو ملحمة. وعندئذ يتحول إلى التشخيص والتمثيل في أثناء الرواية، حتى يوصل رسالتها إلى جمهوره.

لقد صور أكثر من أديب أفريقي هذا الشاعر الشعبي على الصعيد الخاص خارج التجمعات والقصور. ومن هؤلاء الروائي الغيني كامارا لاي الذي قدم صورة نابضة بالحياة للمدّاح في روايته، أو سيرته الذاتية، «الولد الأسود» وهو يصور أباه في ورشة الحدادة التي يملكها:

يتخذ المداح مجلسه في الورشة، ويأخذ في ضبط أنغام قيثارته، ثم يشرع في إنشاء المدائح لأبي. وكان ذلك يمثل لي دائما حدثا عظيما. فها أنا أسمع ذكراً للأعمال الجليلة التي أدّاها أجداد أبي، وأسماء هؤلاء الأجداد منذ أقدم العصور. وحين تتوقف عجلة المقطوعات الشعرية أشعر كأني شاهدت نمو شجرة نسب ضخمة نشرت فروعها بعيدا وعريضا، وتباهت بأغصانها وغصيناتها أمام عيني عقلي. وكانت القيثارة تعزف في صحبة هذا الذكر العريض للأسماء، فتوسعه وتضبط حركته بأنغام رقيقة تارة وخشنة تارة أخرى. من أين يأتي المداح بمعلوماته؟ لابد أنه طوّر ذاكرة قوية جدا، خزن فيها الحقائق التي استمدها من سابقيه، فهذا هو أساس تقاليدنا الشفهية كلها. هل كان يزوّق الحقيقة؟ من الجائز جدا، فالملق بضاعة المدّاح! ومع ذلك لم يكن مسموحا له بالتجاوز الكثير للتقاليد، لأن من واجبه الحفاظ عليها. ولكن هذه الاعتبارات لم تدخل رأسي في تلك الأيام التي كنت أعتز بها وأفخر. فقد كنت أشعر بالنشوة الغامرة من كثرة المديح، وهو أمر يبدو أنه ترك على شخصي الصغير شيئا من ألقه»[3].

ولكن هذا الشاعر الشعبي نفسه كان شيئا آخر على الصعيد العام، شيئا أشبه بالصحافي والمؤرخ والمغني للجماعة في آن واحد. بل أصبح في عهد السيطرة الاستعمارية مناضلا وطنيا، يستخدم شعره في تذكية نار النضال، ويقوى به عزائم المناضلين. وأقرب مثال على ذلك ما حدث في

الصومال خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين. فقد استعرت نار الحركة الوطنية هناك، ونزل كثيرون من الشعراء الشعبيين إلى ميدانها.

وأبرز هؤلاء الشعراء محمد عبد الله حسن (1864- 1920م) الزعيم الديني ومؤسس الحركة القومية الصومالية الحديثة. فقد عاش في عهد شفهية لغة بلاده (الصومالية). ومع أنه تبحر في الدين، وأكمل دراسته في الحجاز، وأتقن العربية، ونظم بها شعرا كثيرا، فقد كان شعره الشفهي بالصومالية أكبر تأثيرا، ولا سيما بعد عودته من الحجاز وإعلانه الجهاد المقدس ضد السيطرة البريطانية. ومع أن قوات الاحتلال هزمت رجاله عام 1920 م، ومات هو منفيا في إثيوبيا بعد قليل، فقد كان شعره من أقوى عوامل الشعور الوطني. وظل كذلك على الشفاه حتى نال الصومال استقلاله عام 1960 م.

ثمة دور آخر للشاعر الشعبي الأفريقي، هو إبداع السير والملاحم البطولية. وهذا ما نراه-على سبيل المثال-في السواحلية، ولغة الإيجو IJAW في نيجيريا، ولغة الزولو في أقصى الجنوب. ويعد الشعر الملحمي أبرز تراث اللغة السواحلية. وقد تأثر في موضوعاته وأشكاله بالعربية والفارسية والأردية التي دخلت إلى الساحل الشرقي الأفريقي منذ القرن الثاني عشر. وبعضه ترجمة للقصائد والمطولات العربية. ولا سيما في السيرة النبوية والمغازي الإسلامية. ويؤلّف في مقطوعات رباعية، ويتكون كل بيت من ثمانية مقاطع. وأهم ملاحمه وأطولها الملحمة المحمدية، وهي تسجيل منظوم للسيرة النبوية، يبلغ عدد مقطوعاتها 6280 مقطوعة، أي 25120 بيتا. وبذلك تعد أطول ملحمة في أفريقيا. وقد ظلت الملاحم تتواتر في السواحلية حتى أوائل هذا القرن، ولكنها تنوعت في أغراضها على مدى العصور، وشملت السيرة النبوية والحروب والغزوات الإسلامية، وغزو الإمام علي بن أبي طالب لليمن، وسيرة الحسين بن علي، فضلاً عن سير آل البيت ونسائه والأنبياء مثل أيوب ويوسف، كما شملت حروب المقاومة للسيطرة الألمانية في أواخر القرن الماضي وأوائل العشرين، حتى بلغ ما جمع من هذه الملاحم عام 1972 أكثر من 70 ملحمة، معظمها حفظته المخطوطات.

وهكذا الحال في لغة أخرى مثل الإيجوية في غرب نيجيريا. ومن أطول

ملاحمها وأهمها ملحمة أو سيرة «أوزيدي» التي تدور عن بطل شعبي بهذا الاسم، قاوم الطغيان في قومه حتى مات وهو يقاتله، فخلفه ابنه-الذي حمل اسمه-ثم أخذ بثأره، وأعاد الحق إلى نصابه. وتُروى هذه السيرة في القرى، وتستغرق روايتها-عادة-سبعة أيام بلياليها. وسوف نعود إليها في الفصل الثاني عند الحديث عن محاولة حديثة لاقتباسها في مسرحية لأحد كتاب نيجيريا المعاصرين. نلمس ذلك أيضا عند الزولو في الجنوب، حيث تكثر ملاحمهم بسبب كثرة الحروب بينهم وبين جيرانهم، أو بينهم وبين الغزاة الطامعين من الأوربيين. ومن أشهر ملاحمهم ملحمة «تشاكا»، وهو ملك وبطل قومي، وحّد قومه، وجعلهم أمة قوية في الثلث الأول من القرن التاسع عشر، وجمع في داخله الكثير من عناصر الشذوذ والسادية. ومع ذلك استلهم سيرته عدد من الأدباء خلال هذا القرن، في الجنوب والغرب، ومن بينهم الشاعر السنجالي ليوبولد سنجور الذي كتب عنه قصيداً درامياً متعدد الأصوات [4].

ومادمنا أشرنا إلى ما فعله الشاعر المسرحي النيجيري ببر كلارك بسيرة أوزيدي، وما فعله سنجور بسيرة تشاكا، فلا بد أن نشير-أيضا-إلى ما فعله كثيرون غيرهما من أدباء أفريقيا المحدثين والمعاصرين بهذا التراث الغني الفلكلوري والشعبي على السواء، وما استلهموه منهما من الأشعار والقصص والروايات والمسرحيات، حتى أصبح التراث الفلكلوري والشعبي يؤدي للأدب الحديث المدون ما سبق أن أدّاه التراث الإغريقي والروماني للأدب الأوربي عند نهضته، أي حين أصبح من أهم ركائز هذه النهضة. وسوف تمر بنا في هذا الفصل وغيره من الفصول القادمة تفصيلات أكثر حول دور تلك الركيزة الغنية الملهمة.

وأما النمط المدون بلغة أفريقية فهو محدود، لأن عدد اللغات ذات الأبجدية المدونة قليل بالقياس إلى مجموعة اللغات الأفريقية السابق. وأقدم ما وصلنا من هذا الشعر تضمه اللغة الأمهرية في إثيوبيا، ويرجع إلى القرن الرابع عشر. ويليه ما تضمه لغة الهوسا في شمال نيجيريا وغر بها، ويرجع إلى القرن السابع عشر. ثم يليه ما تضمه اللغة السواحلية في شرق أفريقيا (كينيا وتنزانيا) ويرجع إلى القرن الثامن عشر. وأخيرا يأتي الشعر الذي تضمه لغات اليوروبا (جنوب غرب نيجيريا) والصومالية

(الصومال) والزولو والزوسا والسوتو (جنوب أفريقيا)، ويرجع إلى القرن التاسع عشر [5].

بدأ الشعر في هذه اللغات بالأغاني والأهازيج، ثم تطرق إلى الأغراض الدينية والتعليمية. ولم يعبر عن قائليه إلا في فترات متأخرة، أي أنه سار في خط تطور الشعر في اللغات الأخرى العريقة. ولكنه-في جميع الأحوال- سبق الشعر المكتوب باللغات الأوربية الثلاث المذكورة. وإذا كانت التواريخ السابقة لبداية ظهوره في اللغات الأفريقية تحددت بأقدم ما وصلنا منه، فلا بد أنه نشأ قبل تلك التواريخ التي قد تتغير في المستقبل إذا أمكن العثور على نماذج أقدم، ولا سيما في الأمهرية والهوسوية والسواحلية، وهى اللغات التي استخدمت أبجدية مكتوبة قبل وصول الاستعمار الأوربي إلى القارة.

ومع ذلك لم يلق هذا الشعر أي تشجيع من السلطات الاستعمارية حين سقطت القارة فريسة لها. وظل تداوله عن طريق المخطوطات، باستثناء شعر اليوروبا وشعر الزولو والزوسا والسوتو الذي وجد بعضه طريقه إلى المطبعة في النصف الأخير من القرن الماضي. بل إن السيطرة الاستعمارية فرضت-في ذلك القرن-الأبجدية اللاتينية على اللغتين السواحلية والهوسوية اللتين كانتا تستخدمان الأبجدية العربية والخط العربي. وظل هذا الشعر حبيس المخطوطات، أو الطبعات المحدودة، حتى نال أصحابه استقلالهم ابتداء من أوائل الستينيات وبعدها بدأ الاهتمام والشعبي به. كما بدأ العمل في جمع ما لم يجمع منه، وتحقيقه وطبعه. ولكن هذه مهمة صعبة، سوف تستغرق زمنا طويلاً على أي حال، وإن كانت حافزاً مهما للاستمرار في الكتابة باللغات الأفريقية.

وإذا كان الشعر في الأمهرية والسواحلية، والهوسوية، نشأ نشأة دينية بوجه عام فهكذا كانت نشأته أيضا في لغات اليوروبا والزوسا والزولو والسوتو، وغيرها من اللغات المكتوبة. ولكنه سرعان ما دخل في هذه اللغات الأخيرة-الحديثة التدوين بالقياس إلى الأخرى-في عنق زجاجة منذ عام 1870م تقريبا، أي بعد قليل من ظهوره. فقد سيطر عليه الفرار من الواقع، واليأس، والتحليق في الخيال، مع شيء من الاحتجاج على ما يسود هذا الواقع من بؤس واضطهاد، دون ابتعاد عن النغمة الدينية التي رافقت مولده.

من صور الشعر في تلك المرحلة الأولى الدينية هذه الأبيات التي كتبها شاعر مجهول، من أبناء مدينة كيب تاون، عام 1884م، كان يوقع باسم «الهارب من الأمة» ويكتب بلغة الزوسا Xhosa. يقول:

يظن البعض حتى الآن أننا لن نتكلم أبدا
فقد مزقوا أعمق أعماق وجودي
ومسؤوليات أسرتي وثرواتها
مازالت ترحل معي إلى القبر
... لأجل ماذا هذا الإنجيل؟
وما الخلاص؟ [6]

وبهذه النغمة الاحتجاجية المشوبة بالإيمان الديني يقول الشاعر س. مقايى 1875-1945(Mqhayi م)، بلغة الزوسا أيضا، في مناسبة تكريم أمير ويلز عند زيارته لجنوب أفريقيا عام 1925 م:

أنت يا بريطانيا! يا بريطانيا العظمى!
بريطانيا العظمى التي لا تغرب عنها الشمس الساطعة!
لقد قهرت المحيطات وأفرغتها،
أفرغت الأنهار الصغيرة وجففتها،
وهي الآن تتطلع إلى السماوات المفتوحة.
أرسلت لنا الواعظ، أرسلت لنا الزجاجة
أرسلت لنا الإنجيل، وبراميل البراندي
أرسلت لنا البنادق ذات الكعوب،
أرسلت لنا المدفع.
أنت يا بريطانيا الراغدة!
أيهما يجب أن نحب؟
أرسلت لنا الحقيقة، وأنكرت علينا الحقيقة
أرسلت لنا الحياة، وسلبت منا الحياة
أرسلت لنا النور، وها نحن نجلس في الظلام،
نرتجف في عتمة وجهل، تحت شمس الظهيرة الساطعة [7].

ولكن اليأس والتحليق في الخيال لم يلبثا طويلا، وإن ظل الاحتجاج قائما حتى اليوم. ومع الاحتجاج ظهرت نغاث التمرد والثورة على الواقع

المؤلم في ظل التمييز العنصري في الجنوب.

لقد حاول مازيسي كونيني (ولد 1930 م) المنفي من جنوب أفريقيا منذ عام 1959 م، أن يكتب بلغة قومه الزولو، بالرغم من أنه يكتب أيضا بالإنجليزية. وأثمرت محاولاته شعراً ونثراً كثيراً، فضلا عن ملحمته الشعرية «الإمبراطور تشاكا العظيم». ومن شعره بالزولوية هذه القصيدة القصيرة بعنوان «نوزيزوى». وتدور عن خائنة باعت قومها وعملت في شرطة حكومة الأقلية البيضاء:

كنت ستصبحين مركز أحلامنا
وتهبين الحياة لجميع ما تركناه
كنت ستشفين جراحنا
وتجبرين العظام التي تكسرت
ولكنك خنتنا!
اخترت حبيبا من الأعداد
ورحت تتباهين به أمامنا مثل خطيئة
وجرؤت على معانقة قاتل أبيك
وقدت عشائرك إلى المشانق.
وهزئت بآلهة أجدادنا.
وبحت بأسرارنا بصوت عال أمام الغرباء الصغار،
سخرت برؤوس شيوخنا المقدسة
وألقيت شعرهم الأشيب أمام الأطفال
فزمّوا شفاههم التي تحمل الحقائق القديمة،
وألقت عيونهم الغائرة اللعنة على جسدك.
وها هو النهر الجاري سيبتلعك! [8].

حين يتاح الشاعر الموهوب، مثل كونيني، اللغة المحلية المدونة، تكسب اللغة كثيرا كما يكسب الشعر، وهذا ما حدث في السواحلية حين تهيأ لها شاعر موهوب آخر هو شعبان روبرت (1909- 1962 م) وإذا وقع اسمه موقعا غريبا على الأذن فسر ذلك أنه ولد لأب مسيحي، اعتنق الإسلام، دين الأغلبية في تنزانيا، وقد كان شاعراً وناثراً من طراز رفيع، استطاع أن يضع السواحلية في قلب الحداثة، دون أن يتخلى عن القيم الإسلامية،

ومنه هذه القصيدة بعنوان «بدننا »:

بدننا هش حتى ونحن نتمتع بأمان وجودنا
وأمان جمال الدنيا وعظمتها وغرورها،
في عصرنا هذا،
الحافل بالباطل والخيلاء والخداع.
في الهيئة الناقصة لهذه الخلقة
التي هي قوام إنسانيتنا
يكون الكمال بالنسبة لنا مثل رؤيا
تمر بالإنسان
ثم تختفي وراء نداء ذاكرته
لقد اعتدنا أن نمضي في ضعفنا
لأن حياتنا
لا تملك ما تقدمه لنا من التغيرات، في كل مناحيها،
أفضل من هذه التي تتمثل في مراحل العمر،
قصيرة كانت أو طويلة.
وفي ساعة الموت حين تتوقف الحياة
يحفظنا قبر
ليغطي النتن كريه روائحنا.
فليس من عادة الإنسان
أن يبقى في الطهارة مهما كان شأنه! [9]

وليس من الموضوعي عند دراسة شعر هذه اللغات المحلية أن نغفل الشعر المكتوب باللغة الأفريكانية Afrikaans في جنوب أفريقيا. ومع أن هذه اللغة وقف على البيض من المستوطنين فكثيرون من الملونين-من غير الأهالي الأصلاء-يستخدمونها.

ومع أنها مشتقة من الهولندية-لغة المستوطنين الأوائل الذين تجلبوها معهم في القرن السابع عشر-فلم تصبح لغة رسمية إلا في عام 1925 م. ومنذ ذلك التاريخ ازداد إقبال المستوطنين على الكتابة بها، ومع أن شعرهم فيها يسكن منطقة تكاد تكون مختلفة تماما عن المنطقة التي يسكنها شعر الأهالي الأفريقيين فلا نعدم فيه أصواتا إنسانية تشارك السود في بعض

أشواقهم، وتتعاطف معهم في محنتهم، ومن أبرز شعراء هذه اللغة يوجين ماريز، ولويس لايبولت، وشيلا كاسونز، وإنجريد يونكر، وبريتين بريتينباخ، والثلاثة الأخيرون يمثلون الجيل الحالي الذي ظهر في أواخر الخمسينيات، ويعد بريتنباخ أشهرهم. (ولد عام 1939م) وقد سجن تسع سنوات بتهمة الاشتراك في الإرهاب (كلمة بديلة عن العداء للتفرقة العنصرية) ثم رحل إلى باريس منذ الإفراج عنه عام 1982 م، ويتميز شعره بحدة الانفعال والخصومة المطلقة مع التفرقة العنصرية.

يقول بريتنباخ في قصيدة بعنوان «عهد رجل متمرد»:

أريد أن أموت قبل أواني
وقلبي ما يزال خصبا ونابضا بالدم
لم تعكره سفالة الشك السوداء
أعطوني شفتين
وحبرا شفافا للساني
حتى أغطي الأرض برسالة حب هائلة
منقوشة بالحليب [15]

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان «خطر المريض»:

سيداتي وسادتي، دعوني أقدمكم
إلى بريتين بريتينباخ
الرجل النحيل ذي السترة الخضراء
إنه رجل مخلص
يتحمل الكثير ويضرب رأسه بالقوادم
كما يصطنع لكم قصيدة، من مثل:
أني أخشى أن أغلق عيني
لا أريد أن أعيش في الظلام وأرى ما يدور. [11]

غير أن شعر اللغات المحلية المدونة هذه لم يكتسب-حتى اليوم-شيئا من لمعان شعر اللغات الأوربية الوافدة، أو شعر النمط الرابع-والأخير-في أفريقيا خارج مجال العربية، ولهذا الوضع أسبابه بالطبع، وأهمها أن الشعر المكتوب بلغات أوربا الثلاث تهيأ له من المواهب والنشر والدرس ما لم يتهيأ لسواه، وأن الشعر المكتوب باللغات المحلية-إذ تنقصه هذه العوامل المهمة-يحتاج

إلى المزيد من المواهب والنشر والدرس، ومع ذلك فقد شكل حلقة وصل أساسية بين شعر النمطين الأول وشعر النمط الأخير المكتوب باللغات الأوربية، وعن طريقه سجلت التقاليد الشعرية الشفهية واتضحت قابليتها للاقتباس والاستيحاء.

أما النمط الرابع والأخير هنا، وهو الشعر المكتوب باللغات الأوربية، فقد أدت إلى ظهوره مجموعة من العوامل التاريخية والتربوية، أهمها السيطرة الاستعمارية والتبشير المسيحي، وشروعهما في فرض لغاتهما ونظمهما التربوية منذ وقت مبكر، ومحاربتهما اللغات المحلية المكتوبة وغير المكتوبة على السواء، وفي هذا المجال تتباين مواقف هذه السيطرة، فبينما ألح البرتغاليون والفرنسيون على الدمج الثقافي لشعوب المستعمرات لم يكن للبريطانيين سياسة ثقافية صارمة، وإن عملوا على نشر مدارس الإرساليات الدينية، وهذه فرضت الإنجليزية على الداخلين في المسيحية والراغبين في التعليم، من حيث لا تدري في أحسن الأحوال، ومع التعليم الأوربي تسللت الثقافة الأوربية، والتراث الأدبي الأوربي إلى عقول المتعلمين، ولم يجد معظمهم لغة محلية ذات أبجدية مدونة تقاوم ذلك الزحف الأوربي المنظم، ومن التعليم الأوربي الديني والمدني-على السواء-خرجت أجيال بعد أجيال من الشعراء والأدباء.

ومن المفيد أن نعرض-بإيجاز-لتطور هذا الشعر قبل أن نحاول فهمه وتحليله، مع التوقف عند شاعر واحد في كل من اللغات الثلاث:

1 - في البرتغالية

كانت البرتغالية أول لغة أوربية تدخل أفريقيا، وكان البرتغاليون أول من رفع شعار تحضير الأفريقيين، وأكثر من ثرثر عنه، ولكنهم لم يطبقوه في يوم من الأيام. بل غالوا في قسوتهم على أبناء القارة منذ دخلوها في القرن الخامس عشر، ومع أنهم سيطروا على مساحات محدودة تمثل أنجولا في الجنوب الغربي، وموزمبيق في الجنوب الشرقي، وجزر كيب فيرد في المحيط الأطلسي قبالة الغرب، وساوتوميه وبرنسيب في خليج غينيا، في الغرب أيضا، فقد كانت هذه المساحات المحدودة تساوى ثلاثة أضعاف مساحة البرتغال، وكانت سياستهم تهدف إلى دمج هذه الأراضي واستنزاف مواردها

وإفقار أهلها، حتى تدنى اقتصاد هذه المناطق، وبلغت أمية سكانها 99٪، ولم يزد التعليم على المرحلة الثانوية، ولم يبدأ أي إبداع شعري بالبرتغالية إلا في عام 1880م، حين شرع طبيب بحري من ساوتوميه، هو كوستا أليجري (1864- 1890) في تسجيل تجاربه الشعرية. ومع ذلك لم تظهر هذه التجارب إلا عام 1916م، أي بعد وفاته بنحو ربع قرن، وقد تميزت بتناول الموضوعات الأفريقية بطريقة رومانتيكية مشحونة بالحنين والإكبار، وفي أوائل الثلاثينيات ظهر شاعر مثل آخر من موزمبيق-، وهو روي نورونيا (1909-1943م) وله ديوان واحد مثل سابقه، نشر بعد وفاته أيضا، ولكنه تميز بحساسية فائقة لألوان الاضطهاد التي أحاطت به، مع شعور بالغربة، ونبرة صوفية ساعدته على تصوير أفريقيا في صورة العبد النائم الذي يجب بعثه إلى الحياة كما بعث اليعازر على يد المسيح، وإن كان المسيح عنده تحول إلى التقدم والرقي، كما لاحظ أحد نقاده الأوربيين.[12]

وظل شعر البرتغالية يتراوح بين الرومانتيكية، والصوفية، ويتردد بين الاستسلام والوعي بالزنوجة، حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، وبعدها ظهر جيل جديد من الشعراء في جميع الأراضي التي سيطر عليها البرتغاليون، وتميز الجيل الجديد بواقعية الرؤية، ووطنية التفكير، والوعي بالحرية، وأصالة التعبير، بعد أن كان شعر الجيل السابق يدور في فلك تقليد البرتغاليين والبرازيليين، وكان من أعمدة هذا الجيل الجديد «أمليكال كابرال» وأجو ستينو نيتو، وماريو دي اندرادي، وفالينتي ما لنجاتانا، وفرناندو أندرادي، واشتغل هؤلاء-وغيرهم-بالسياسة، وتعرضوا للاعتقال والسجن والتشريد، ولكنهم نجحوا في تكوين «حركة التحرير الشعبية» في أنجولا، و «جبهة تحرير موزمبيق» في موزمبيق، وراحوا يصارعون السلطة الاستعمارية من منافيهم وسجونهم، حتى نالت أنجولا استقلالها عام 1975م، ولحقتها موزمبيق في العام ذاته، وخرج الشعراء من سجونهم فتولوا مواقع السلطة، ومنهم نيتو الذي رأس جمهورية أنجولا.

يعد أجوستينو نيتو (1922- 1979م) ممثلا حقيقيا لهذا الجيل، الذي مزج الشعر بالحياة وكواه بالنضال، وقد ولد لأسرة مسيحية متدينة بالقرب من لواندا عاصمة أنجولا، وفي عام 1947 م فاز بمنحة لدراسة الطب في البرتغال، حيث عاش نحو تسع سنوات حتى تخرج طبيبا، وكان تأخره في

التخرج يرجع إلى نشاطه السياسي الذي دخل السجن بسببه ثلاث مرات حتى عام 1960م، ولم يفرج عنه في المرة الأخيرة إلا بعد احتجاجات كثيرة من منظمة العفو الدولية وعدد من الشعراء والأدباء البريطانيين، وفور الإفراج عنه انضم إلى «الحركة الشعبية لتحرير أنجولا» التي كونها في المنفى بعض المثقفين، ورأسها الشاعر ماريو دي أندرادي الذي تنازل لنيتو عن رئاستها عام 1962 م وبعد أكثر من عشر سنوات من النضال المستميت للحركة المنفية في غينيا تحقق استقلال أنجولا عام 1975 أ، وأصبح نيتو أول رئيس للبلاد، ولكنه لم يكف عن النضال ومحاولة خلق مجتمع اشتراكي متعدد الأجناس، حتى مات بالسرطان في النهاية.

تأثر شعره بهذا النضال بالطبع، بل ولد في رحمه عام 1945، ومنذ ذلك التاريخ، وحتى عام 1960م الذي ترك فيه الشعر، كانت قصائده شعلة واقعية من الوطنية والوعي بالزنوجة، صور فيها آثار الجروح الغائرة في روح الأفريقي على يد الاستبداد السياسي والثقافي البرتغالي، ونادى في أواخرها بالعودة إلى التقاليد والأنهار والبيوت والشواطئ بعد أن هجرها الناس، ومع أن هذه القصائد لم تتجاوز 48 قصيدة فقد حقق فيها ذلك الطبيب الهادي، مستوى عاليا من الأصالة والنضج.

وهذه آخر قصائده، بعنوان «يجب أن نعود»، كتبها من سجنه في أكتوبر 1960م.

إلى بيوتنا، إلى أعمالنا، إلى الشواطئ، إلى حقولنا
يجد أن نعود
إلى أراضينا المخمرة بالبن، المبيّضة بالقطن.
المخضّرة بالأذرة،
يجب أن نعود
إلى التنقيب عن الماس والذهب و النحاس والنفط
يجب أن نعود
إلى انهارتا وبحيراتنا، إلى الجبال والغابات،
يجب أن نعود
إلى نضرة شجر التين، إلى أساطيرنا
وموسيقانا ونيراننا،

يجب أن نعود
إلى الطبول وعزف اليدين، إلى نبض الكرنفال،
يجب أن نعود
إلى الريف الأنجولي الجميل، إلى أرضنا، أمنا،
يجب أن نعود
يجب أن نعود
إلى أنجولا المحررة-أنجولا المستقلة [13]

كان نيتو واحداً من أقلية صغيرة من المتعلمين لم تتجاوز 10٪ من الأهالي على امتداد مستعمرات البرتغال ولكنه-وزملاءه-جعلوا من تعليمهم سلاحاً للمقاومة وأداة للاستقلال أصبح شعرهم شعر مقاومة وحرب عصابات، يتنقل في كراسات صغيرة، أو على الشفاه، بين معاقل حركات التحرير في أنجولا وموزمبيق بصفة خاصة، دون ذكر لأسماء أصحابه في معظم الأحيان.

وبعد الاستقلال ظهر جيل جديد من الشعراء، مازال مهموما بآثار الماضي، ومتحمسا لإعادة البناء، على نحو ما تصوره قصيدة «أنا الشعب» للشاعر الموزمبيقي موتيماتي:

أنا الشعب،
سأتعلم أن أحارب في صف الطبيعة
سأكون رفيق سلاح للعناصر الأربعة
فالتكتيك الاستعماري يعنى أن يترك الشعب للطبيعة
وأن يكون الشعب عدو الطبيعة
أنا الشعب الموزمبيقي،
سأعرف كل قواي العظيمة [14]

2- في الإنجليزية

تعد الإنجليزية ثاني لغة أوربية في الأدب بأفريقيا، ومع ذلك حملت هذه اللغة إلى العالم أولى إبداعات الأفريقيين وأغزرها، وتكاد آثارهم في البرتغالية والفرنسية مجتمعتين لا تساوى-في مجموعها آثارهم في الإنجليزية، وإن كانت الأخيرة لم تتضح في إبداع الشعر إلا مع بدايات القرن العشرين، ولم ينهض إبداعها إلا في أربعينياته، بالرغم من انتشارها

في الشرق والغرب والجنوب.

وقد اختلفت أفريقيا الناطقة بالإنجليزية في ظروفها الثقافية بوجه عام، فلم تمارس بريطانيا سياسة التذويب والدمج التي مارستها البرتغال وفرنسا، «مما أدى إلى اختفاء الكثير مما يقاومه الإنسان عاطفيا وثقافيا» كما لاحظ المستفرق الألماني أولى باير وزميله الإنجليزي جيرالد مور [15] وفي الوقت الذي غمر فيه الشعراء الناطقون بالفرنسية باريس بأشعارهم الانفعالية ذات المستوى الفني الرفيع في الثلاثينيات لم يكن في نيجيريا أو غانا في الغرب، أو كينيا في الشرق، سوى أشعار تأثرت بتراتيل الإرساليات وشعاراتها مثل قول الشاعر النيجيري دنيس أوساديبلي «ولد عام 1911 م» الذي كان رئيسا لمجلس الشيوخ عام 1960 م:

آبائى البسطاء
آمنوا بكل شئ على طريقة الأطفال
وكلفهم ذلك الشيء الكثير
ولم يكونوا يتساءلون عن أكاذيب السحر.
وكان للتمائم عندهم شيء من المنطق [16]

ثم جاءت الأربعينيات فظهر بعض الشعراء في غرب القارة كان لهم دور في تذكية النضال الوطني مع المزيد من احترام الثقافات المحلية، مثل مايكل دي أنانج في غانا وهـ. كاري توماس في ليبيريا، وإن كان تناولهما لهذه الثقافات على شيء من الاصطناع كما يبدو عند توماس في قوله:

حذار
من هؤلاء الغرباء ذوي السحن الشاحبة
الذين دنسوا بأقدامهم النجسة
تراث آبائنا [17]

وفي تلك الفترة نشط الشعراء في أقصى الجنوب، تساعدهم على ذلك ظهور عدد من المجلات العامة والثقافية كان آخرها مجلة «الطبلةDrum> التي ظهرت عام 1950 م، وعلى صفحات هذه المجلة ظهر كثير من الشعر الاحتجاجي الساخط على أوضاع التفرقة العنصرية، حتى تنبهت السلطة البيضاء، فأوقفت المجلة وشردت المساهمين فيها.

غير أن رياح الحرية والاستقلال ما لبثت أن هبت على تلك المناطق بعد

نجاح الثورة المصرية-في أقصى الشمال-عام 1952 م، وأصبح التحرر الوطني قضية القضايا الملحة على المثقفين عامة، كما أصبح الشعر السياسي مطمح الشعراء، بالرغم من تفاوت الشعراء-من الناحية الفنية-في حظهم من قوة التعبير، وعندما توالى استقلال المستعمرات الأفريقية ابتداء من عام 1960 م، الذي استقلت فيه 18 دولة، تحول الشعر والشعراء من الاحتجاج والسخط والمقاومة إلى تناول الموضوعات الجديدة التي جاء بها عهد الاستقلال، وعلى رأسها موضوع بناء الإنسان الأفريقي الجديد المكبل بتركة ثقيلة من التخلف والشعور بالضياع، ولكن هذا البناء لم يتخذ عند الشعراء الناطقين بالإنجليزية طابع التغني بالعرق والسواد الذي أطلق عليه زملاؤهم الناطقون بالفرنسية في الثلاثينيات اسم «الزنوجة» Negritude.

ومع أن الصدام بين القديم والجديد الذي شغل شعراء غرب أفريقيا عامة أكثر حدة مما هو عليه في الشرق والجنوب، كما لاحظ الأديب الناقد ابن جنوب أفريقيا المنفي حزقيال مفاليلي، فسرعان ما سيكون أكثر حدة في تلك المناطق مع استمرار الغزو الثقافي الراهن للراديو التجاري والتلفزيون والإعلان، «ولكن المثقف في البلدان ذات النفوذ البريطاني لم يتمسك-في الحقيقة-بحمى الزنوجة عند المندمجين في البلدان ذات النفوذ الفرنسي، فالأفريقي الناطق بالإنجليزية أكثر ثباتا وثقة بنفسه، بل هو راض بتصوير ذلك» الصدام [18].

من طبائع الأمور أن يتأثر الشعر المكتوب بالإنجليزية بنظيره في بريطانيا والولايات المتحدة، مثلما تأثر بالثقافة المحلية، ولأن التأثر فردي وانتقائي عادة، فقد ضم تراث الشعر الإنجليزي العريض ابتداء من شكسبير إلى ديلان توماس، كما ضم ما نقل إلى الإنجليزية من تراث الشعر العالمي ابتداء من اسخيلوس اليوناني إلى برخت الألماني، ومع ذلك، أشارت المستفرقة آن تيبل إلى ما أسمته «عملية نقل الدم» التي تجري حاليا للغة الإنجليزية على أيدي أدباء أفريقيا الناطقين بها، وهى عملية شبيهة بما حدث من قبل على أيدي أدباء الهند، ولكنها في أفريقيا تتسم بالتعقيد الشديد-كما أشارت تيبل أيضا-وتشمل البنية والنحو والمفردات [19].

وبهذا التفاعل اللغوي-إذا صح التعبير-حقق الشعراء الأفارقة في عهد الاستقلال قدرا كبيرا من الأصالة والبراعة الشعريتين، وظهر منهم عدد

كبير في مختلف أرجاء القارة الناطقة بالإنجليزية، وإذا كانت نيجيريا تحتل نصيب الأسد في عدد الشعراء ففي جنوب أفريقيا عدد لا بأس به، وكذلك الحال في أوغندا وكينيا في الشرق، وغانا في الغرب.

من أهم هؤلاء الشعراء في نيجيريا: كريستوفر أوكيجبو (1932- 1967م)، وولي شوينكا (ولد 1934 م)، جون ببر كلارك (ولد 1935 م)، وفي غانا. كوفي أونور (ولد 1935 م)، جون أوكاي (ولد 1941 م)، وفي أوغندا: أوكوت ببيتيك (1931- 1982 م) وفي كينيا: أوكيلو أوكولي (ولد 1942 م)، وفي جنوب أفريقيا: دنيس بروتوس (ولد 1924م) وهؤلاء جميعا أبناء جيل واحد، تعلموا تعليما عاليا، وتلقوا تأثيرات من منابع مختلفة، ولكن تجمع بينهم المعاصرة، و الأخذ من التراث الشعري الإنجليزي الحديث والتراث الشعبي الأفريقي، والتعبير عما سماه أحدهم-أوكيجبو-«السعي الدائم للإنسان نحو الاكتمال»[20].

غير أن صاحب هذا التعبير نفسه لم يكتمل، فقد راح ضحية الحرب الأهلية النيجيرية دون أن يتجاوز الخامسة والثلاثين، ثم صار «أسطورة في ساحة الشعر الأفريقي، ومصدر إلهام للأدباء الشباب في نيجيريا وخارجها على السواء، ورثاه بالأشعار كبار الأدباء النيجيريين، مثل تشينوا أتشيبي ووولي شوينكا وجون ببر كلارك، وظل صوته مسموعا بين النقاد الذين لا يكفون عن قراءة ديوانه الصغير«المتاهات مع درب الرعد» Labyrinths With Path Of thunder المطبوع بعد وفاته [21] وبالرغم من قلة محصول الديوان من القصائد فحصيلته لا تدع مجالا للشك في أن أوكيجبو شاعر موهوب، مكتمل من الناحية الفنية، يمثل جيله خير تمثيل بكل ما في شعره من صعوبة في التصوير، وذاتية، وتعقيد في الرمز، وغموض في التعبير.

في مقدمته لديوانه الوحيد، هذا كتب أوكيجبو عن نشأته كشاعر فقال:

«كان من المعتقد أنني أتقمص روح جدي لأمي الذي كان كاهن مزار يدعى آجاني مخصص لعبادة أيدوتر إلهة النهر، وتمثل هذه الإلهة أمنا الأرض، وأم أسرتنا جميعها وكان جدي كاهن ذلك المزار، وحين ولدت ساد الاعتقاد بأنني أتقمص روحه، أي أنه لابد لي من أن أستمر في القيام بواجباته، ومع أن شخصا آخر قام بتأدية مهامه فلم يكن ذلك الشخص إلا وصيا إذا صح التعبير، وفي عام 1958م بدأت في أخذ الشعر بجدية شديدة

فشعرت كأن نداء مفاجئا دعاني للبدء في أداء مهامي الكاملة بصفتي كاهن أيدوتو وهكذا نشأ الشعر [22]».

وقد ولد أوكيجبو لأب متوسط الحال بإحدى قرى قبيلة إيجبو Igbo قرب مدينة أونيتشا، وكان أبوه حريصا على تعليمه وأخوته تعليما عاليا ومنحهم كل الحرية لتقرير مستقبلهم، وفي عام 1956 م تخرج في جامعة إبادان، وعمل سكرتيرا خاصا لوزير البحث العلمي والإعلام لمدة سنتين، ثم عمل مدرسا لمدة سنتين أخريين، وترك التدريس ليعمل أمينا مساعدا لجامعة نيجيريا في نسوكا، ثم ممثلا لمطبوعات جامعة كيمبريدج ومحررا عن غرب أفريقيا لمجلة Transition وهى من أهم المجلات الأدبية التي ظهرت بالإنجليزية في أفريقيا (أوغندا: 1961 م) كما عمل محررا لمطبوعات إمبازي، ولما وقعت الحرب الأهلية عام 1967م كان على رأس المتطوعين للقتال في صفوف الانفصاليين، ولكن هذه المغامرة قادته إلى حتفه، وأطفأت شعلته المتوهجة التي شهدتها المحافل والأندية الأدبية في لاجوس وإبادان منذ الخمسينيات، وقد حدث عام 1966م أن منحه مهرجان الفنون الزنجية بمدينة داكار في السنغال جائزته الأولى تقديرا لشعره، ولكنه رفضها قائلا، لا يوجد شيء اسمه الفن الزنجي، وكأنما ليؤكد ما صرح به قبل سنتين من أنه، لا يوجد أدب أفريقي، وإنما يوجد أدب جيد وأدب رديء-ولا شيء غير ذلك» [23].

لقد أمدته دراسته للغات والآداب القديمة بالجامعة بمصدر ثري للأساطير والرموز الإغريقية والبابلية. كما ساعدته قراءاته في الآداب اللاتينية والإنجليزية والفرنسية والإسبانية على التمكن من الصورة الشعرية، وتفاعل هذا وذاك مع مخزون ذاكرته وخياله عن طفولته في القرية فأنتج مزيجا فريدا من الخيال المدهش والمعقد في آن واحد، وكان حبه العارم للموسيقى-في طفولته وصباه-بوابته إلى الشعر، وعلى هذا النحو نجد في شعره اقتباسات وأصداء من عشتار وتموز وبالينوروس جنبا إلى جنب مع اقتباسات أخرى من الإنجيل وعزرا باوندوت. س. إليوت والسيرياليين الفرنسيين، وربما بدا في هذا كله شاعرا مراوغا، من الصعب تحديده ووضع اليد عليه، ولكنه يبدو-في الخلفية-مطلا على الفضاء اللانهائي للخيال والتجربة الإنسانية.

يقول في قصيدة بعنوان «افتتاحية للحدود:<

ثمة صورة تُلحّ
من سارية العلم في القلب
الصورة تلهى
بقسوة الوردة..
أيا لبؤتي
(ليس ثمة درع من صفائح الرصاص يقيني منك)
فاجرحيني بسحنتك ذات الأعشاب البحرية.
العمياء مثل غرفة قوية
إن مسافات عطر إبطك
تتحول إلى كلوروفورم
يكفي صبري
وحين تنتهين
وتفرغين من رتق غرزات جرحي
أيقظيني قرب المحراب.
وعند ذاك ستنتهي هذه القصيدة. [24]

هذه مقاطع يسيرة على الإحساس والإدراك إلى حد ما، ولكن سواها من شعر أوكيجبو ليس كذلك وهذا ما يجعله-كما قال هو نفسه ذات مرة- أقرب إلى أن يكون مكتوبا للشعراء الآخرين، حتى يقرأوه ويروا ما إذا كانوا يستطيعون مشاركته في تجربته [25] ومع ذلك فهو ككل شعر جيد تشده موضوعات بعينها، وهى هنا ثلاثية تشغله، وتشكل محاور شعره، وتتكون من الميلاد والغربة والموت، وحول هذه المحاور الثلاثة تدور قصائده بشكل عام، فتطرح التساؤل بعد التساؤل دون أن تصل إلى قرار، ولكنه-في الوقت ذاته-مشغول بموضوعات متصلة بهذه الثلاثية، تلح عليه وتؤرقه، وأهمها ذلك الدين الأجنبي الذي أقصاه عن دينه المحلي وأصابه بالغربة عن قومه يهجو رجاله الذين لا خير فيهم على الإطلاق» والصراع الأدبي الذي يجعل شباب الأدباء، يغنون معقودي الألسن بلا اسم ولا جمهور، والفساد السياسي الذي خرب الذمم، ودفع «عقوبة الإعدام إلى التربص في دهاليز السلطة» والحب الجسدي الخائب الذي يُسلم المحب إلى الوحدة والعزلة، «وإحصاء

حبات الرمل».

وفي هذه المتاهات-من كل نوع-تحرك أوكيجبو بروح المعذب القلق الذي يصرخ:

أنا الشاهد الأوحد على عودتي إلى الديار [26]

ليس ثمة من ينتظره في الدار، بعد أن تداعت أعمدتها، وضل أهلها، مع أنه يعد نفسه-كما قال في إحدى قصائده-ابنا بارا، ومفخرة لأهله، بل هو يقول عن نفسه في قصيدة أخرى وكأنه يتنبأ بنهايته:

إذا لم أتعلم كيف أغلق فمي

سأمضي سريعا إلى جهنم

أنا أوكيجبو منادي المدينة

ومعي جرسي المصنوع من الحديد [27]

وفي هذه القصيدة ذاتها يظهر مثل أنبياء التوراة الذين حذروا قومهم من غضب الله إذا لم يغيروا ما بأنفسهم، أو مثل تريزياس في التراجيديا الإغريقية الذي كان بصيرا ونذيرا ومع ذلك وقعت الواقعة عند أول انقلاب عسكري تشهده نيجيريا-بعد استقلالها-ليلة 15 يناير 1966م، بعد أشهر قليلة من ظهور نبوءات الشاعر المتلاحقة، ونجم عن الانقلاب وفساد الأوضاع تلك الحرب الأهلية التي انخرط فيها أوكيجبو مع الانفصاليين، ومضى إلى الجحيم ومعه جرسه الحديدي كما قال، ولكن شعره في النهاية ظل على قيد الحياة بدقة صنعته، وموسيقاه الغنية، وصوره الحادة، وغموضه الذي يحسب له لا عليه.

غير أن الشعر الذي جاء بعد أوكيجبو-في الإنجليزية-لم يكن في مثل حدته وتركيزه وغموضه، وهذا ما نراه عند ببر كلارك وشوينكا-زميليه في الدراسة-وبيتيك، فضلا عن الشعراء الشباب الذين ظهروا في السنوات الأخيرة في زامبيا وزيمبابوي، وموريشيوس وغيرها من الدول التي استقلت حديثا، فقد انفرط عقد الحداثة أو كاد وحل محله مزيج من الحداثة والإلحاح على الموضوعات والصور والرموز الأفريقية الخالصة، حتى في أشدها تجريدا، ومن ذلك ما تقوله قصيدة، «أن يكون الإنسان امرأة» للشاعرة الموريشيوسية الشابة شاكونتالا هاو لدار:

أن يكون الإنسان امرأة

ظلاً بغير هيئة
يزيل ضوء الشمس
يحمل رجالا في جوفه بغير معني
في سلسلة الحاجة التي لا تنتهي،
أن يبلى في الأيام الممطرة
مثل حذاء قديم لا لون له،
ويتلمس طريقه بين القدور والأواني
وعيناه مشدودتان إلى البخار،
تدمعان أكثر مما يدمعهما البصل،
أن يكون الإنسان امرأة
بغير شخصية مثل أعواد الخيزران
يتم تفصيله حسب الطلب،
فيكون نقاء من الجو الغريب.
وحين ينام
يطير مثل العصفور
بغير عائق [28]

3- في الفرنسية

عاشت اللغة الفرنسية-منذ دخولها أفريقيا خارج مجال العربية في القرن الثامن عشر-على السواحل في الغرب والشرق، ثم تقدمت قليلا نحو الوسط، ولكنها لم تقترب من الجنوب ولو أننا أخذنا بالتقسيم الجغرافي لكان الغرب أبرز المناطق الأفريقية الناطقة بالفرنسية وأغناها في مجال الأدب والإبداع، وربما يعود ذلك إلى أولويته في تلقي الفرنسيين ولغتهم منذ القرن الثامن عشر، ومع هذا لم يتميز الإبداع بالفرنسية في الغرب إلا في أوائل القرن العشرين، ففي عام 1906 م منحت الأكاديمية الفرنسية جوائز لمنتخب-في جزأين-من الشعر والنثر في هاييتي، إحدى جزر الهند الغربية في البحر الكاريبي، وفي عام 1921 م فازت رواية، باتووالا، للاديب الهاييتي رينيه ماران بجائزة جونكور الأدبية المعروفة «وألهم نجاح باتووالا ونمو موجة الموسيقي الزنجية والفن الأفريقي، أبناء جزر الهند الغربية

الناطقين بالفرنسية، فشرعوا في الكتابة»[29] وجاءت هذه الكتابة بلغة غريبة عنهم، وأشد تجريدا من لغاتهم المحلية.

ومنذ أواخر العشرينيات، وبداية الثلاثينيات، شهدت باريس أعدادا من أبناء البحر الكاريبي وغرب أفريقية جاءوها للدراسة، ولكن الأفكار الماركسية والسريالية ما لبثت إن اجتذبتهم، ووجدوا فيها راحة من عناء الشعور بالدونية الذي واجهتهم به الثقافة الفرنسية، وبرز من هؤلاء الطلاب ثلاثة هم: إيميه سير زير ابن جزيرة المارتينيك، وليون داماس ابن جزيرة جواديلوب «كلاهما من جزر البحر الكاريبي» وليوبولد سيداز سنجور ابن السنجال، وكان الثلاثة شعراء شديدي التعلق بأفريقيا وتراثها، كثيري السخط على الفرنسيين وسياستهم الثقافية القائمة على صبغ أبناء المستعمرات باللون الأبيض، وكان ليون داماس أول من علا صوته بينهم حين أصدر عام 1937 ديوانه «أصباغ» وهو ديوان يتميز بالمرارة الشديدة، جمعته الشرطة الفرنسية من الأسواق وأحرقت نسخه، أما سيزير فأصدر عام 1939 م ديوانه «كراسة عودة إلى الوطن» وهى قصيدة واحدة طويلة لا تقل مرارة عن شعر صاحبه، ولكنها أكثر ذكاء وسريالية، ظهرت فيها-لأول مرة-كلمة الزنوجة» كدعوة احتفالية بالزنج والثقافة الزنجية، وأما سنجور فقد تأخر عن نشر شعره في ديوان بسبب الحرب العالمية الثانية، ولكنه لم يكن أقل من زميليه حماسة للسواد وأفريقيا والزنوجة.

قاد هذا الثالوث الشعر الأفريقي المكتوب بالفرنسية منذ ذلك التاريخ، وأثروا في كثيرين من الشعراء الآخرين في البرتغالية والإنجليزية، وكانت الزنوجة أشبه بكلمة السر في الشعر الأفريقي بالفرنسية طوال الأربعينيات والخمسينيات، وإذا كانت السنجال التي جاء منها سنجور-تعرضت للدمج والتذويب منذ عام 1848م فقد تأخرت عنها جزيرة مدغشقر-جمهورية ملاجاش حاليا-في شرق أفريقيا، ومع أن التذويب في مدغشقر لم ينجح علما نجح في السنجال فقد بدأت الكتابة بالفرنسية هناك في النهوض منذ عشرينيات هذا القرن، وكانت النهضة شعرية، قادها الشاعر الموهوب جان جوزيف رابيا ريفولو (1903-1937م) الذي أنهى حياته بالانتحار بسبب عجزه عن إيجاد عمل يعوله وأسرته، وخلفه في هذه النهضة جاك رابيما ننجارا «ولد 1913م» الذي درس في فرنسا منذ عام 1936م وجند في الجيش

الفرنسي أثناء الحرب العالمية الثانية، ثم اشتغل بالسياسة فكان نائبا في الجمعية الوطنية الفرنسية، ولكنه دخل السجن عام 1947م عقب حركة عصيان في الجزيرة، وحكم عليه بالسجن المؤبد، ثم أخلى سبيله بعد تسع سنوات، فأقام في باريس حتى استقلال بلاده عام 1960 م. وبعدها تولى الوزارة أكثر من مرة، ولكنه لم ينقطع طوال ذلك التاريخ عن الشعر، وإن كان محصوله منه يقل عن نصف محصول سلفه «11 ديوانا»، ويزيد قليلا عن محصول زميله فلافيين رانايبفو «ولد 1914 م» الذي نشر ثلاثة دواوين.

لم يتأثر هؤلاء الشعراء الثلاثة كثيرا بثالوث الزنوجة السابق، ولكنهم كانوا أكثر تعلقا بالثقافة المحلية.

أما في الدول الأفريقية الأخرى التي خضعت للسيطرة الفرنسية «مالي والنيجر وغينيا والكونغو وساحل العاج وتوجو وداهومي والكاميرون وتشاد وجابون وموريتانيا» فقد خبا ضوء إبداع الشعر-والنثر أيضا-طوال فترة السيطرة، إلا من بصيص يظهر من حين إلى آخر، ولم يبرز شاعر في مثل طبقة ابن الكونغو تشيكايا أو تامسي (ولد 1931 م) وهو اسم قلمي يعنى «العصفور الصغير الذي يغرد في الدار» أما اسمه الحقيقي فهو جيرالد فيلكس شميكايا، وقد تتلقى تعليمه الثانوي في باريس، ثم تصعلك بين الأعمال الهامشية ومقاهي الحي اللاتيني، وبعد استقلال بلاده عمل ملحقا ثقافيا في باريس، ثم مندوبا دائما في اليونسكو، وقد نشر نحو سبعة دواوين من الشعر تتميز في مجموعها بخصوبة الخيال، ومحلية الصور وسرياليتها، واستلهام فنون النحت والرقص والموسيقى، مع شيء من التأثر بسيزير وسنجور، فضلاً عن الرؤية الإنسانية.

ولكن السنجال أنجبت شاعرين آخرين لا يمكن تجاهلهما عند الحديث عن الشعر الأفريقي المكتوب بالفرنسية، وهما بيراجو ديوب (ولد 1906 م) ودافيد ديوب (1927-1960م) وقد درس الأول الطب البيطري في باريس، حيث عرف سنجور وشارك في مجلته «الطالب الأسود» التي أصدرها هناك عام 1934 ثم عاد إلى أفريقيا طبيبا بيطريا ولكنه عين بعد استقلال بلاده عام 1960م-سفيرا في تونس حيث قضى أربع سنوات ثم عاد إلي مهنته الأولى، وأصدر ديوانا كبيرا من الشعر ومجموعتين من الحكايات والأساطير الشعبية التي سمعها من شاعر وراو شعبي يدعى أمادو كومبا،

وشعره يتميز بعمق الصلة مع التراث الشعبي، أما ديوب الآخر فقد ولد في فرنسا لأب سنجالي وأم كاميرونية، دون قرابة بسميه ولكنه درس الطب البشرى دون أن يعمل به، بل عمل في تدريس الأدب في السنجال وغينيا حتى مصرعه في حادث سقوط طائرة قرب مدينة داكاردكارمة السنغال، وترك ديوانا واحداً صغيرا، جمعه مما نشر له، بعنوان «دقات المدقة» عام 1956م، وبه أصبح من أهم شعراء الخمسينيات الأفارقة في الفرنسية، إن لم يكن في اللغات الأوربية الثلاث. وترجع أهميته إلى أصالته وموهبته وثورية مضامينه، حتى أطلق عليه المستفرق الإنجليزي جيرالد مور لقب، «ماياكوفسكي الثورة الأفريقية» وقال عنه سنجور إنه يتميز بقوة البساطة، و«الدعابة التي تتوالى بسرعة مثل لسع السوط»[30].

يظل سنجور نفسه أهم شاعر أفريقي كتب بالفرنسية، لا لأنه صاحب دور وطني وسياسي مرموق وإنما لأن شعره من الموهبة والأصالة والغزارة بحيث يشكل عالماً بذاته، وهو عالم يغري بالدخول إليه والتأثر به.

وقد ولد سنجور في ذات العام الذي ولد فيه صديقه ديوب الكبير، وأكمل دراسته في باريس، حيث نال الليسانس في الآداب وإجازة التدريس من السوربون عام 1934 م، فكان أول أفريقي ينال هذه الإجازة التي خولته حق التدريس للفرنسيين في مدارسهم وبعد نحو أربع سنوات في التدريس بمدارس الليسيه، والحماسة للزنوجة مع صاحبيه سيزير وداماس، انخرط في الجيش الفرنسي عقب اشتعال الحرب العالمية الثانية عام 1939 م، وفي العام التالي وقع أسيرا في أيدي الألمان، ولم يطلق سراحه إلا لمرضه عام 1942 م، فعاد إلى التدريس، وشارك في حركة المقاومة الفرنسية حتى تحررت باريس بعد عامين، وبعدها قرر أن يمضى مع الشعر والكتابة، ولكن السياسة سرعان ما امتصت كثيرا من طاقته، حتى أصبح موزعا بين الشعر والسياسة، ومع أن الأخيرة مكنته من دخول الجمعية الوطنية «البرلمان» كعضو منتخب، وإصدار صحيفة وتأليف حزب (الكتلة الديموقراطية السنغالية)، فقد نجح عام 1947م في تأسيس مجلة Presence Africaine مع ديوب آخر، هوأليون ديوب، وهى أهم مجلة ثقافية جامعة تعنى بأفريقيا في أوربا، ومازالت تصدر حتى اليوم، كما نجح في إصدار ديوانين: أغاني الظل (1945م(، القرابين السوداء (1948م) بل أصدر في ذلك العام الأخير منتخبا

من الشعر الأفريقي والملاجاشي بمقدمة لجان بول سارتر، جمع فيه نخبة متميزة من شعر زملائه الذين يكتبون بالفرنسية، أو «المغنين» على حد تعبيره في تقديمه للمنتخب، وفي العام التالي، 1949 م، أصدر ديوانه الثالث «أغنيات إلى نابيت».

في عام 1951م نال حزبه المقعدين المخصصين للسنغال في البرلمان الفرنسي، وأصبح هو نفسه زعيما لحزب آخر يدعى، المستقلون فيما وراء البحار، وفي عام 1956، شكل حزبا جديدا تحت اسم، الكتلة التقدمية السنغالية، وأصدر ديوانه الرابع، حبشيات، وراح يعمل بكل طاقته لتوحيد النشاط السياسي في الجماعة الفرنسية، في غرب أفريقيا، ولكن جهوده لم تسفر إلا عن اتحاد بلاده مع السودان الفرنسي (مالي) الذي ما لبث أن استقل في يونيو 1960م، واتخذ اسمه القديم «مالي» فانسحب سنجور، ثم استقل بالسنغال بعد شهرين، وأصبح أول رئيس لها.

وبرغم أعباء الحكم، وتدخل النثر كوسيلة للخطابة السياسية والكتابة الفكرية، استطاع سنجور أن يصدر ديوانه الخامس «الدياجير» عام 1962م، وتلاه عام 1969م بديوان سادس هو «مرثيات الرياح الخفيفة» الذي أعد رسومه الفنان الفرنسي الكبير الراحل مارك شاجال، وفي عام 1973م، أصدر ديوانه السابع «رسالة من فصل شتوي» وفي عام 1979 م أصدر ديوانه الثامن والأخير بعنوان «مرثيات جليلة» وفيه أعاد طبع ديوانه السابع مع بعض القصائد الجديدة [31].

في هذه الدواوين الثمانية يطالعنا شاعر غير عادي، يبدأ رحلته بذكريات الطفولة والقرية الصغيرة التي شهدت مولده (جوال)، حيث يتبدى عالم البراءة فرحا مصفقا للطبيعة، ومغنيا لمباهج الحياة، ثم تظهر الغربة والوحدة والحنين للماضي البريء، أو ما سماه هو نفسه «مملكة الطفولة» ولكن سرعان ما تخيّم سحب الحرب على جو هذه المملكة، ويكتشف الطفل الفرح أنه منفى وحيد، أسير، وسط مملكة أخرى شريرة تعامله على أنه أسود، ومحتقر، ولكنه يكتشف أيضا أنه متضامن مع أبناء جلدته، ملتزم بأشواقهم، ويقوده هذا الاكتشاف الأخير إلى إعادة اكتشاف أفريقيا التي رمز إليها بحبيبته نابيت، فيغني لها ويتغنى بها، وتستمر نغمة الغناء والتغني بعد ذلك عبر دواوينه الخمسة الباقية، ولكنها تتسع-شيئا فشيئا-لحكمة

التجربة، وعظات الزمن، حتى تنتهي الرحلة كلها-كما بدأت-بالمسرة، والفرح بغد أسعد حظا للسود والبيض على السواء، ولكن مع رثاء الماضي بكل ما فيه.

وخلال هذا كله تهطل الصور على القارئ مثلما يهطل المطر في يوم غير عاصف وبرغم سرعة هذه الصور وقوة ملامحها لا يغيب عنها الطابع الملحمي في بنية القصيدة، ولا الطابع الغنائي في الإحساس والتعبير، ومع أن الشاعر كثير الاحتجاج على التفرقة العنصرية والاجتماعية، شديد التأمل في مظاهر الخلل الإنساني في العالم، فهو عميق الوعي-أيضا-بعذاب الإنسان على يد أخيه الإنسان، دون أن ينسيه هذا الوعي شعوره المتأصل بالرنين والإيقاع والرمز ودقة التعبير.

مازالت دواوينه الثلاثة الأولى-وعلى رأسها أولها-تمثل أفضل شعره وأجوده. ففيها حمية الشباب، وأصالة الموهبة، ودفء الروح، ومأسوية التفاؤل وتدفق الرقة، وإنسانية الرؤية، مثلما يكمن فيها شعر الزنوجة المحرك للعواطف والمحتضن لأفريقيا قلبا وقالبا.

وفي ذلك الديوان الأول يقول سنجور من قصيدة بعنوان «في الذكرى» التي يرويها من غرفته العلوية المطلة على أسطح البيوت في باريس عقب الحرب العالمية الثانية شارك فيها مقاتلا وأسيرا. وهاهو يشك في السلام الوليد ويأسى لمشكلة جنسه.

اليوم يوم الأحد
ينتابني الخوف من وجوه زملائي الحجرية المزدحمة
ومن برجي الزجاجي الذي تسكنه ألوان الصداع
والأسلاف القلقين
أرى الأسطح والتلال ملفوفة بالضباب،
بالسلام، وأرى المداخن مهيبة وعالية،
ينام عند سفوحها موتاي.
يا لأحلامي، صارت هباء كلها،
كل أحلامي،
فالدم يسفح بالمجان في الشوارع،
ويختلط بدم المسالخ

وها أنا ذا، من هذا المرصد، كأنني في ضاحية من ضواحي المدينة،
أشاهد أحلامي تتبدد في الشوارع،
وتتمدد عند سفوح التلال،
مثلما يتمدد أبناء جنسي
على ضفاف نهري جامبيا وسالوم.
هو ذا إذن نهر السين عند سفوح التلال [32].

في تلك الأيام، وشبح الحرب والموت يتمدد في باريس، يلوذ الشاعر بقلقه على أبناء جنسه، ولكنه قلق علي أبناء الأجناس الأخرى أيضا، وإذا كان أسلافه يعمرون غرفته ويقلقون مثل قلقه فلأنهم لا يغيبون عنه، أما أحلامه في غد أفضل فقد بددتها الحرب التي خلطت دم ضحاياها الأبرياء بدم الذبائح، ولم يبق له سوى ذكريات طفولته التي يفتح لها قلبه في كثير من قصائد الديوان:

أذكر النسوة في الظل الأخضر للشرفات
النسوة ذوات العيون السيرياليات
مثل ضوء القمر على شاطئ البحر.[33]

وحين زار الشاعر نيويورك في أعقاب الحرب كان في ذهنه حيّ هارلم موطن الزنوج الشهير في المدينة، ولكن زيارته له عذبته، وإن كانت أوحت له بقصيدة طويلة بعنوان «نيويورك» راوح فيها بين السود والبيض، واتخذ من قضية التفرقة العنصرية موقفا يبدو الآن عاديا، ولكنه كان-وقتها-مرفوضا من أبناء جلدته الثائرين، وفي هذا الموقف نادى سنجور المدينة الظالمة ناصحا:

نيويورك! اسمعيني يا نيويورك
دعي الدم الأسود يجري في دمك
عساه يزيل الصدأ عن مفاصلك الصلبية
كأنه زيت الحياة.
فيكسب جسورك استدارة التلال
ومرونة النباتات المتسلقة.
انظري.
ها هي الأزمنة الغابرة تعود مرة أخرى.

وتستعاد الوحدة والرفاق
بين الأسد والثور والشجرة،
وترتبط الفكرة بالعمل، والأذن بالقلب،
والإشارة بالمعنى [34]

لعلنا نجد في هذه القصيدة الباكرة أحد أعمدة تصور سنجور للزنوجة، فهي-عنده-لا تمثل عنصرية مضادة بمقدار ما تتسع لتقبل أفضل ما عند الآخرين، ومع أن صاحبه سيزير ابتكر كلمة «الزنوجة» فقد كان هو فيلسوفها وعقلها، وعلى يديه اتخذت أبعادا متطورة، وانتهت إلى احتضان الكون، ورفض العنصرية والتعصب من أي نوع، دون التخلي عن أساسها الفكري الذي لخصه هو نفسه في قوله إنها «إدراك القيم الثقافية الأفريقية» والدفاع عنها وتطويرها وإنها «المجموع الكلي لحضارة العالم الأفريقي فهي ليست عنصرية وإنما ثقافة» [35]

لقد ظل سنجور يحاضر عن الزنوجة ويدافع عنها طوال رئاسته لأول جمهورية في بلاده، حتى تنازل عن الحكم-فجأة-عام 1980 م، وفي العام التالي فقد ولده الوحيد من زواجه الثاني (تزوج-لأول مرة عام 1946- ابنة الحاكم الفرنسي لأفريقيا الاستوائية، وأنجب منها ولدين، ولكنه طلقها عام 1955م، ثم تزوج فرنسية أخرى بعد عامين) وفي عام 1983 م انتخب عضوا بالأكاديمية الفرنسية، فكان أول أفريقي يدخل هذه المؤسسة العريقة، وبالرغم من مظاهر التفرنس الواضحة في حياته الأدبية والخاصة فشعره من أكثر أشعار أفريقيا ارتباطا بالأرض الأم، أرض السّرر Serere التي تنتسب إليها قبيلته في السنجال، وهذا ما تكشف عنه دواوينه الثمانية مجتمعة، بل إن ديوانه الأخير، مرثيات جليلة، امتداد لديوانه الأول من حيث التعلق الشديد بأرض الأجداد وثقافتهم، ومنه-علي سبيل المثال مرثيته لولده التي

يستهلها بقوله:
أواه! عاد الخريف وعادت رقته
التي كنت بها كلفا
وأصبح النور أصفى، والنهارات أقصر
من أن تتغنى بها.

أسفاه على الوداع، ففي دروب الصباح
وداخل التيه نجدد ذكرياتنا وألعاب
مملكة الطفولة وضحكاتها. [36]

وإذا كان أبناء الجيل التالي من شعراء الفرنسية الأفارقة حرصوا على فكرة الزنوجة وقيمها كما قدمها شعر سنجور، كما حدث مع برنار دادى ابن ساحل العاج وتشيكايا أوتامسي ابن الكونغو، فقد تمرد عليها أبناء الجيل الأصغر سنا-منذ السبعينيات-إلى درجة هجائها، ومن اللافت للانتباه أن نسبة كبيرة من هؤلاء في السنغال-نساء شابات متعلمات تعليما عاليا، ومن أبرزهن إبراهيمية صال التي جمعت بعض شعرها في ديوان ظهر في دكار عام 1975م بعنوان «الجيل التلقائي» وفيه تمردت-كغيرها من الشباب-على الإيديولوجيات-وكان مما كتبته على لسان حبيبة لحبيبها:

إنك تدمرني بماركسيتك اللينينية.
وتشل تفكيري بمذاهبك المعصومة من الخطأ،
الرأسمالية-الاجتماعية-الاقتصادية-الشيوعية-البورجوازية
أصباتني تخمة مما تلقيه عليّ من
من الزنجية والبيضة والصفرية والخمرية [37]

ومع أن هذا التمرد ظهر في عهد سنجور دون رقيب أو حسيب، فقد حمل في طياته أصداء من سخرية الشعراء الشباب بالزنوجة في المناطق الناطقة بالإنجليزية، وعلى هذا النحو انضم الناطقون بالفرنسية إلى الناطقين بالإنجليزية-خلال السبعينيات-وصار الجميع-اليوم-يجمع بينهم رفض الماضي الاستعماري والماضي القريب معا، والبحث عن شئ جديد كما سنرى بعد قليل.

بين عهدين

ما موضوعات الشاعر الأفريقي الذي يكتب بلغات أوربا؟ ما مادة شعره؟ من أين يستقيها؟

تقتضي الإجابة أن نفرق في تاريخ هذا الشعر بين عهدين، عهد السيطرة الاستعمارية أو ما قبل الاستقلال، وعهد الاستقلال والحرية، وعندئذ يشكل عنوان كل عهد نصيب الأسد في الموضوعات والمادة والمصادر.

ا- موضوعات شعر العهد الأول ومادته ومصادره هي السيطرة الاستعمارية وما طبعته علي وجه الحياة من آثار عبر القرون.

ولعل من أهم القصائد التي عبرت عن ذلك العهد وما سبقه من سلام وهدوء وحياة قصيدة الشاعر السنغالي دافيد ديوب بعنوان «هكذا ضاع كل شئ» فهي مقابلة ذكية حادة بين عهدين لا تحتاج إلى شرح أو تفسير:

كانت الشمس تسطع على كوخي
وكانت زوجاتي جميلات رشيقات
تتمايلن كأشجار النخيل مع نسيم المساء.
وكان أطفالي ينزلقون على سطح النهر العريض
فوق الأعماق الخطرة،
والتماسيح تصارع القوارب،
والقمر العطوف يطل على رقصاتنا،
والطبول تدق وئيدا، ثم سريعا،
حرة، فرحة، غير عابئة بشيء
وذات يوم، خيم السكون..
كأنها اختفت أشعة الشمس
في كوخي الخالي من المعنى
وراحت نسوتي يسحقن شفاههن المطلية
على الشفاه النحيلة القاسية
للغزاة ذوى العيون الحديدية
وراح أطفالي يقيمون عزتهم المسالم
لأزياء موحدة منسوجة من الدم والحديد
أما صوتكم فقد مات أيضا.
لقد أدمت أغلال العبودية قلبي.
مثلما أدمت طبول ليالي، طبول آبائي [38]

ومن هذا التضاد بين اللقطات الصغيرة داخل اللقطتين الكبيرتين العامتين، اللتين صورهما الشاعر للسيطرة وما قبلها، نشأ كثير من شعر العهد الأول، وخرجت منه ألوان من اليأس والشعور بالغربة، مثلما خرجت ألوان-أكثر-من المقاومة والشعور بالزنوجة، وتحدى العسف والموت.

ما أكثر ما نجد في شعر ذلك العهد الاستعماري من صور كهذه:

حياتنا تدفن في حقول الموت

ألدو سانتو، ساوتوميه البرتغالية

والموت يختال في الشوارع

ويهز رأس الغريب-الموت

مزيسي كونيني، جنوب أفريقيا

احمرار الكريز ليس سوى قطرات دمى وقد صارت عصارة

أنطونيو خلينتو، أنجولا [39]

ولكن ما أكثر-أيضا-ما نجد صورا كهذه التي جاءت في شعر كوفي أونور الغاني.

فلتنطلق بنادق الرجل الأبيض

وليغطنا دخانها

فلسوف نقاتلها حتى الموت

سنموت في ساحة القتال

سوف لا نحب الموت إلا في هذا المكان

ومعنا ستموت بنادقنا

وتغنى معنا خناجرنا الحادة. [40]

ومع الموت والعسف انتشر الاضطهاد والنفي، ومن هذين نشأ شعر الغربة والحنين إلى الأوطان، حتى عند الذين اغتربوا للدراسة في أوربا مثل سنجور وشوينكا، أما الاغتراب داخل الأوطان ذاتها فنجده بارزاً في شعر أبناء المستعمرات البرتغالية وجنوب أفريقيا البيضاء، حيث يعرف الشاعر أرضه معرفة اليقين، ولكنه لا يستطيع أن يلمسها إلا بالإذن، أو ليست الكتابة بلغة أجنبية نوعا من الغربة أيضا؟

لقد صور شاعر جنوب أفريقيا دنيس بروتس الغربة داخل الوطن بقوله:

يا شعبي ماذا جنيت

وأين سأجد الراحة

حتى أرفع برفق قناع خوفك

وأستعيد وجهك وإيمانك

وشعورك ودموعك؟ [41]

ولا يستطيع الدارس لهذا الشعر في ذلك العهد أن يغفل موضوع الحرية الذي شغل الجميع، وعبروا عنه بالتلميح أو بالتصريح، ولكن الحرية لم تكن عندهم حلما وحسب، أو رمزاً وحسب، وإنما كانت-كما هي عند غيرهم-حقا من حقوق الحياة والوجود، ولكنه حق يؤخذ ولا يعطى كما توحي لنا قصيدة «أفريقيا الجنوبية «لشاعر ناميبيا الشاب نجونو واكوليلي» وإذا كانت ناميبيا تحررت أخيرا في مارس 1990م فلم يبق في أفريقيا الجنوبية سوى جمهورية الأقلية البيضاء التي بدأت في التفاهم مع الأغلبية السوداء منذ إطلاق سراح زعيمها نلسون مانديلا قبل أسابيع من إعلان استقلال ناميبيا ومع ذلك فهذه المساحة الشاسعة الحافلة بالتفرقة والاضطهاد تتحدث في قصيدة الشاعر الشاب إلى القارئ أو السامع، وتعلق على تصدرها لنشرات الأخبار، وتؤكد-برغم ما تعانيه-أن الأوان آن كي:

يمشى أولادي-سوف يلعبون
سوف يزرعون حيث يرغبون
ويتمتعون بالثروة التي لديّ.
حين أتحرر-ولسوف أتحرر [42]

لم يكن الثمن الذي دفعته شعوب القارة في سبيل حريتها هيناً كما هو معروف، ولم يكن الثمن الذي دفعه الشعر نفسه كواحد من أسلحة معركة الحرية هينا أيضا، فقد تعرض أهم الشعراء، وأبرزهم للاضطهاد والسجن والنفي، بل تعرض كثير من شعرهم للتقرير والخطابية والمباشرة في التعبير كما نلمس في الأبيات السابقة، ومع ذلك كان شعر عهد السيطرة-في مجموعه-عملا بطوليا، سيطر فيه أصحابه على اللغات الأوربية الثلاث التي فرضت عليهم، وبثوا من خلالها رسالة واحدة لا تتغير، هي أن أفريقيا للأفريقيين.

2- كانت موضوعات شعر العهد الأخير-عهد الحرية والاستقلال-أكثر تنوعاً وأخصب مادة، ومنذ بداية هذا العهد في النصف الأخير من الخمسينيات تلاحقت الأحداث والتغيرات على نحو لم يسبق له مثيل، وفي عام واحد هو 1960م حصلت 18 دولة أفريقية على حريتها واستقلالها، وشكلت هذه الدول ركيزة الحرية التي توالت بعد ذلك حتى استقلال ناميبيا عام 1990م، وعاد إلى الأوطان الجديدة عدد كبير من الشعراء المشردين

والمنفيين والدارسين في أوربا بصفة خاصة، ومع توالي السنين لم تعد السنجال مركز الشعر الأفريقي خارج مجال العربية، بل شاركتها نيجيريا والكونغو وأوغندا وكينيا وأنجولا وجنوب أفريقيا، فتعددت مراكز الشعر، وظهرت مواهب جديدة وسط النضال من أجل البناء وإصلاح ما أفسدته السيطرة، ولم يعد للقصيدة تلك الرسالة الاجتماعية والسياسية الصارخة التي كانت لها في العهد المباد، فقد شاعت القصيدة الغنائية، ودخل سوق الشعر الشكل الدرامي الذي لم يزدهر في الماضي، واتخذ التعبير الشعري بعدا جديدا هو الارتباط بقضايا الإنسان الأفريقي في إطار مضمون العهد الجديد: مضمون إعادة البناء، وسيادة الحرية، ووصل ما اقطع من التاريخ.

ولم تكن عودة المنفيين والدارسين على بساط من حرير، ولا كانت أوطانهم جنات نعيم، وهذا ما لخصه شاعر جامبيا لنرى بيترز عقب عودته من بريطانيا في الستينيات بعد دراسة الطب هناك، فقد كتب قصيدة جميلة بعنوان «عدنا إلى الوطن» ومطلعها:

عدنا إلى الوطن
من الحرب الخالية من الدماء
بقلوب كسيرة
وأحذيتنا الطويلة ملأى بالزهو-
عدنا من المذبحة الحقيقية للروح
بعد أن تساءلنا:
ما ثمن أن نحبّ وأن نترك وشأننا؟

وبعد هذه المقطوعة تأتي مقطوعتان أخريان قرن كل الحنين إلى الوطن، ثم ينهي الشاعر قصيدته بمقطوعة رابعة أشبه ببيت القصيد:

عدنا إلى الوطن
ومن خلال وميض البرق
والمطر الراعد
ترى الطاعون والقحط
والروح المتبلدة
تتسكع على الطريق الرملية
وتسند البقايا المعذبة

للجسد
تلك الروح التي لا تطلب معروفا
من العالم
سوى أن تملك الكرامة [43]

كانت هذه أخطر واجبات عهد الحرية: أن تعود الحياة والكرامة إلى البقايا البشرية التي دمرها الطاعون والقحط وتبلد الروح.

وها هو الحب يمشي على قدميه في شعر هذا العهد بعد أن كان يعرج طوال العهد القديم، مخفيا وراء النضال والجهاد.

يقول الشاعر النيجيري جون ببر كلارك مخاطباً حبيبة:

أحب أن تتحققي
من أن حبي لك
لم تحظ به امرأة من رجل قط [44]

ويقول شاعر ملاجاش فلافيين رانايفو في «أغنية حب» قصيرة:

لا تحبيني يا صديقتي
مثل ظلك-
فالظلال تختفي في المساء
وأنا سوف أقبض عليك
حتى يصيح الديك-
لا تحبيني مثل الفلفل
فهو يدخن بطني أكثر من اللازم
وأنا لا أستطيع أن آكل الفلفل
حين يصيبني الجوع
لا تحبيني مثل وسادة-
فنلتقي عند النوم
ولا يرى أحدنا الآخر أثناء النهار.
بل أحبيني مثل حلم-
فالأحلام حياتك في الليل
وأملي بالنهار [45]

ولكن الحب-كتجربة إنسانية-أكثر تعقيدا من هذه التشبيهات والاستعارات

الحسية المتلاحقة.

يقول الشاعر الغاني جو دي جرافت في قصيدة بعنوان «القصيدة التي لا يمكن أن أكتبها»:

أحب أن أصوغ قصيدة
عنك،
ولكنها الكلمات تفرقع عند الصياغة
بل هي من الخشونة والهشاشة
بحيث تعجز عن رسم صورتك.
ومهابتك الخفية
ولهذا لا يبقى لي سوى ذكرى
سيدة توزع الصدقات-
حلم المحسن
على الشحاذين-
هي أنت أيتها المتفردة،
توزع الصدقات [46]

ويقول مواطنه الغاني أيضا فرانك كوبينا باركز في قصيدته «الخلاص» وهو ضائق الصدر بتلك المدن التي انتصبت داخل الصحارى وبددت حسن الطبيعة:

هذا عالمي، بابنة الحزن، يصيبه النحول
في صدرك المرمري
والبراعم الخضر تتقصف في الريح الغبارية الجافة
والشمس تغلب المدينة ذات المليون ميت
والرجال أخذوا ينسجون القبعات بأيديهم لاتقائها
والقردة، من شجرة إلى شجرة، لا تكف عن الهزء.
في مرح متوج.
وبين الزهور المنهوبة
أقف عاري الرأس
خاوي اليدين وسط الصحارى المليئة بالعمائر
وأنا أتأوه خسارة البشر،

وأفتش في السموات العراض
عن علامة لم تكتب هناك [47]

ولكن قصيدة الحب، أو الغزل، هذه ليست سوى فرع من قصيدة أخرى أكثر تنوعا وشمولا، هي القصيدة الذاتية، أو الغنائية بوجه عام، وفيها يتحد الشاعر بصوته المفرد، ويبثه لواعج نفسه.

وإذا كانت هذه السمة غالبة على الشعر المعاصر في المناطق موضوع البحث فليست وحدها في ساحة الشعر منذ ظهور القصيدة الدرامية في عهد السيطرة الاستعمارية على نحو ما فعل سنجور في قصيدة «شاكا» التي استوحى فيها دراما ملك الزولو المعروف بهذا الاسم، وفيها ينشئ الشاعر صوتاً آخر أو أكثر، غير صوته، ثم يدير هذه الأصوات حول ثمة درامية معينة، غالبا ما يستقيها من التاريخ كما هو معروف.

هذا النوع من الشعر الدرامي أحياه في السنوات اللاحقة شاعر أوغندي موهوب، هو أوكوت بيبتيك (1931-1982 م) ففي عام 1966م أصدر ديوانا بالإنجليزية عنوانه «أنشودة لاوينو» ثم تلاه بديوانين آخرين عامي 1970 م، 1971م هما: «أنشودة أوكول»، «أنشودة سجين» وتضمن كل من هذه الدواوين الثلاثة قصيدة درامية واحدة، طويلة بالطبع، أما مادتها فقد استقاها الشاعر من التراث الشعبي لقبيلته دون أي أصداء أوربية سوى أنه كتبها بالإنجليزية، ومع ذلك كتب القصيدة الأولى (أنشودة لاوينو) بلغة أمة (لغة لو LUo) قبل أن ينقلها إلى الإنجليزية.

وفي هذه القصيدة تطالعنا بطلتها وراويتها لاوينو الشابة القروية، ربة البيت الأمية، التي تشكو من سوء معاملة زوجها «أوكول» الجامعي المتأورب، وهي شديدة الحماسة لتقاليدها الأفريقية، عاجزة عن فهم أساليب زوجها وخضوعه للتقاليد الأوربية، ومن الصراع بين صوتها وصوت زوجها، الذي لا يظهر، تتطور دراما القصيدة في الوقت الذي تنهال فيه لاوينو بالتقريع على الحضارة الأوربية وأساليب الحياة الغربية، وتكنولوجيا الحياة المنزلية، مثل المواقد الكهربائية والساعات والتليفونات، بل تصب جام غضبها على صديقة زوجها الأوربية كليمنتين، أو تينا كما يدللونها:

لا تظنوا أنني أسبها
المرأة التي أشاركها زوجي!

لا تظنوا أن لساني شحذته الغيرة
إنما هو مرأى تينا
الذي يثير الشفقة في قلبي
لست أنكر
أنني غيور بعض الشيء
فالكذب لا يفيد
ونحن جميعا نعاني من بعض الغيرة
ولكنها تمسك بخناقك مثل العمى النصفي
مثل الأشباح
وتجلب الحمى
وتفاجئ الناس
مثل الهزات الأرضية
أما حين ترونها
المرأة الجميلة التي أشاركها زوجي
فسوف تشعرون بشيء من الشفقة عليها [48]

ولكنها سرعان ما تسب غريمتها الأوربية، وتسخر من صدرها الجاف، وحوضها الضيق، وجسمها النحيل، حتى تصل إلى بيت القصيد:

اسمع يا أوكول، يا صديقي القديم
إن أساليب أجدادك رائعة
وعاداتهم متينة، ليست فارغة
نحيلة، ولكن ليس من السهل كسرها
ولا يمكن للرياح أن تذروها
لأن جذورها في الأرض عميقة [49]

ومع ذلك لا تنتهي هذه الدراما ذات الصوت المونولوجي المفرد بما سبق أن انتهت به قصيدة نيويورك، لسنجور من مصالحة وتوفيق بين الحضارتين، وإنما تستمر لاوينو في التحيز لثقافتها، واستنكار خضوع زوجها لثقافة أجنبية، دون أن تنكر على الأوربيين حق الاختلاف.

لم يظهر أوكول في هذا المونولوج الدرامي الطويل، ولكنه ظهر في مونولوجه الخاص في أنشودته التي خصه بها الشاعر، وكأنما ليرد بها

على أنشودة غريمته، ومع أنه يظهر هنا-كما صورته زوجته في أنشودتها- غضوبا، ملولا، انتهازيا، فاقد الحساسية، محطما تقاليد قومه باسم التقدم، فهو يتبرأ من سواده ويعده تخلفا ومكروها:

ما أفريقيا عندي؟
سواد سواد، عميق عميق
بعيد الغور.
أفريقيا
عملاق صعلوك
يستدفئ بالشمس،
يغط في النوم والشخير
وينتفض في أحلامه،
مصاب بمرض مزمن.
مختنق بالجهل الأسود،
مقيد إلى صخرة
الفقر. أماه، أماه
لماذا ولدت أسود؟ (50)

وهو يريد أن يحطم كل ما يربطه بسواده وأفريقيته، وأن يذوب في كل ما هو أوربي، بالرغم من أنه يشتغل بالسياسة في وطنه، ويدعى الوطنية، وبهذا وذاك يبغضنا في صورته ونموذجه إلى حط التساؤل: لماذا تبقى عليه لاوينو بعد هذا كله؟ ولكن، من الواضح أن الشاعر صمم القصيدتين كأنما ليرسم من خلالهما النموذجين البشريين السائدين في أفريقيا المعاصرة في عهد الحرية والاستقلال. ومع أنه لا يتحيز لأحدهما، فمن الواضح أيضاً أن هدفه تذكير قومه بتراثهم وما تهدده من أخطار.

غير أن بيبتيك يترك موضوع النماذج البشرية في ديوانه الأخير، ويتناول حالة بشرية من أخطر حالات الظلم التي شهدها عهد الحرية والاستقلال. فبطلها قاتل مأجور متهم بقتل رئيس الدولة، ولكنه يعتقد أنه ارتكب جريمته بدافع الوطنية وحب بلده، ثم لا يلبث أن يصيح مشيراً إلى أنه كان وزيراً مسؤولاً عن «القانون والنظام... والأمان والرفاهية على الأرض»، ويسأل عن قلمه الذهبي، حتى يكتب الشيكات لأولاده وأبويه. ومع ذلك نعرف من

مونولوجه الطويل أيضاً أنه سجن لسبب تافه جداً هو إلقاء القمامة في منتزه المدينة. كما نعرف أنه ضرب بقسوة حين قبض عليه، وجئ به إلى السجن وهو لا يصدق. بل يفاجئنا في لحظة بأنه يفكر في جوع أولاده وجوعه هو، ويتخيل زوجته في أحضان أحد رؤساء القبائل من أصحاب السيارات المر سيدس. وخلال هذا لا ندري إن كان الرجل مخبولاً أو صادقاً، مجنوناً في الأصل أو مجنوناً من السجن. بل لا ندري كيف نعطف على هذه الشخصية المعقدة أو نكرهها. ولكننا ندرى أنها تضطرنا إلى إعادة تفسير كل شيء في أفريقيا بعد الاستقلال، لأنه لا يوجد شيء مطلق أو واضح، كما يقول المستفرق الأمريكي بيرنث ليندفورز [51].

ومع أن بيبتيك ألحق بهذه القصيدة-في ذات الديوان-قصيدة أخرى بعنوان «أنشودة مالايا»، فإن جوها المقبض الغامض يظل مسيطراً على الديوان كله، بالرغم من أن القصيدة الملحقة مرحة قليلا ومضحكة كثيراً. وتدور-هذه المرة-على لسان بائعة هوى، فخورة بمهنتها، ناقدة لناقديها، ابتداء من أخيها الذي يكرهها، ثم يعيش على كدح زميلاتها، إلى الشرطي الذي يقبض عليها مع أنه كان ضجيعها في الليلة السابقة.

إذا أضفنا هذين النموذجين-العاقل المخبل وبائعة الهوى-النموذجين السابقين-الأفريقية المتعصبة والأفريقي المتأورب-لخرجنا بأربعة نماذج بشرية وضح الشعر يده عليها بذكاء وحساسية، ونثر من خلالها عشرات التعليقات السياسية والاجتماعية والثقافية. وإذا كانت «أنشودة لاوينو» شديدة التأثير حتى اليوم، فما ذلك إلا لأنها شديدة الغنائية أيضاً، مع جدية واضحة، وخفة لا تخفى. ولكن يبقى من أهم خصائص الأنشودات الأربع، ولاسيما أولاها، أنها كثيرة المتح من التراث الشعبي. فما أكثر ما نجده فيها من مقطوعات فولكلورية، وأمثال، واستعارات شعبية، وتقاليد محلية.

وقد أصبح المتح من التراث الشعبي من خواص الشعر الأفريقي البارزة في السنوات العشرين الأخيرة بصفة خاصة. وكأن الأمر رد فعل إزاء الاستغراق الأسبق في التراث الأوربي. وقد كان سنجور على رأس المنادين بالعودة إلى الجذور والمنابع الشعبية المحلية. وطبق هو نفسه الدعوة على شعره، ولاسيما من حيث الإيقاع الموسيقي الذي مزجه بإيقاعات الشعر

الفرنسي. ثم جاء شعراء الجيل التالي فتوسعوا في ذلك توسعاً كبيراً، كما هي عند أوكيجيو وشوينكا وكلارك وبيبتيك، الذين ينتمون إلي جيل واحد، تعلم تعليماً أوربياً إلى أعلى المستويات، ولكنه ظل وثيق الصلة بقومه وثقافته، في شرق القارة وغربها على السواء.

لقد كان التحدي الذي واجه أدباء غرب أفريقيا في السبعينيات والثمانينيات-كما يقول المستفرق الإنجليزي روبرت فريزر-هو أن ينقلوا شيئاً من ثراء لغاتهم والتداعي والمعاني فيها إلى شعر مكتوب بلسان آخر، يحمل هو نفسه تداعيات غريبة وأجنبية، وبغير مصاحبة المحسنات الموسيقية، أو الرقص، أو الأداء الدرامي [52]. وهذا نموذج من ديوان «محصول أحلامنا» للشاعر الغاني كوفي أنيدوهو، الذي ظهر بالإنجليزية عام 1984م، وعاد فيه صاحبه إلى تراث لغته المحلية «إلا في <Ewe. وفي هذا النموذج يبدو التكرار والتداعي المحليين واضحين، إذ يتحدث عن اليتيم المغترب في أمريكا، حيث درس هو نفسه:

يتيمنا باض بيضة في فناء السماوات الخلفي
فهبت العاصفة الممطرة وأبادتها عن آخرها
ومرة أخرى باض بيضة في فناء السماوات الخلفي
فهبت العاصفة الممطرة من جديد وأبادتها عن آخرها.
ولكنه-اليوم-يبذر بذرة في صدر الأفكار الدوارة
وسوف تنقض طيورنا الجوارح وتنزل عليها
غضبها وكوابيسها. [53]

وإذا كانت الطيور الجوارح هنا رمزاً للمصالح التجارية الأوربية التي أفقرت بلاد الشاعر، فاليتيم رمز للمثقف الأفريقي الذي فقد تراثه وثقافته، وأصبح غريباً بين أهله. وها هو يلح على هذه الفكرة مرة أخرى، ويراوح بين ضمير المتكلم المفرد والجمع-في سخرية مرة-مشيراً إلى ضياع الديمقراطية:

ذهبت إلى مقر برلماننا
بغية أن أرى مقعد رئيسه
فقالوا إنني لابد عائد لتوي من الريف:
فالبرلمان حكم عليه فجأة
بالعطلة التي تسبق التقاعد.

ثم داوني خطأ على قلعتنا
وهناك سلموني استمارات كي أملأها
وأنا ما زلت واقفاً على أبوابها[54].

ارتبط هذا الإلحاح على التراث الشعبي ومحاولة الانتفاع بأساليبه طوال السبعينيات والثمانينيات بنوع آخر من الإلحاح على مخاصمة الواقع السياسي، وفساد الحكم، والعبث بالحريات. ونشأ عن ذلك تيار متزايد من التمرد والسخط، أطلق عليه فريزر اسم «شعر الرفض Poetry of Dissent» وهو شعر سياسي في أساسه، وإن كان لا يلتزم بخط سياسي معين، هجائي في مادته، وإن كان مغلفاً بالشجن والفجيعة. وأصبح يجتذب أعداداً متزايدة من الشعراء الشباب في الإنجليزية والفرنسية على السواء، أي في شرق القارة وغربها عموماً. وقد أنتجته ظروف معقدة معينة، أهمها فشل الأنظمة التي قادها المثقفون منذ طلوع فجر الحرية والاستقلال، وانتشار الفساد السياسي والاقتصادي. طوال الممارسة الأهلية للحرية، وتوالي الانقلابات العسكرية التي أطاحت بالبقية الباقية من الاستقرار، وتعرض المثقفون للمطاردة، والاعتقال، والمصادرة، وشعورهم بالإحباط والاستغناء عن خدماتهم.

وقد ظهرت بوادر هذا التيار منذ أوائل الستينيات، عندما نشر الشاعر الكنغولي تشيكايا أوتامي ديوانه الثالث «الخلاصة Epitome» في تونس عام 1962 م. ومع أن سنجور كتب مقدمة احتفالية بهذا الديوان الغاضب، وعدّه مأثرة أخرى من مآثر الزنوجة، فلم يلتفت أحد وقتها إلى ما فيه من مرارة ويأس من إصلاح مظاهر الخلل. وسرعان ما ترك هو نفسه بلاده، ورحل إلى أوربا. وسرعان أيضا ما استضافت المنافي والمعتقلات عدداً آخر من خيرة شعراء العهد الجديد. و«عادت الصقور من جديد، وأخذت تهطل»[55]. كما قال كريستوفر أوكيجبو الذي لقي مصرعه في الحرب الأهلية النيجيرية عام 1968 م، وكأنه خشي على نفسه المصير البائي الذي عاناه كثير من زملائه بعد ذلك. فقد اعتقل شوينكا أكثر من مرة خلال الستينيات، كما اعتقل كوفي أونور في غانا، وبيبتيك في أوغندة، وعشرات غيرهم. وأصبح من النادر أن نجد شاعراً أفريقياً ذا قيمة لم يعتقل أو ينف طوال عهد الحرية والاستقلال، وكأن عودة أفريقيا للأفريقيين استثنت المثقفين من

لوائح التمتع بالحرية!

وفي عام 1960، غادر أوتامسي وطنه بعد أن شهد بعينيه اقتتال المسيحيين الأفريقيين، مصرع باتريس لومومبا، وسيطرة الخيانة، فكتب:

أيها المسيح، إني أضحك على حزنك
يا مسيحي الجميل،
شوكة بشوكة
فعندنا تاج مشترك من الأشواك
... إني أعد على أصابعي أكثر من يهوذاك الوحيد
عيناي تكذبان على روحي،
حيث العالم حمل، حمل الرب-أيها المسيح سوف أرقص رقصة الفالس على نغمة حزنك البطيء (56).

ولم يرقص أوتامسي رقصته هذه بمفرده، وإنما رقصها كثيرون سواه. ومن فجيعته في أبناء جنسه توالت فجائع شعراء الجيل الأصغر سناً.

يقول كوفي أونور الغاني في هجاء أحد أعمدة الفساد الدوليين الذين خربوا عهد الحرية:

هذه الكلمات موجهة إليك يا ستانيسلاوس، حيثما كنت،
اسمع أيها البغي، كنت في آخر مرة لقيتك فيها
تبيع البنادق الفاسدة في أديس أبابا،
ثم سمعتك تلهث فيما بعد في ماخور بالقاهرة
قبل أن أعرف أنك سرقت معطفي الربيعي
في صفقة كشمير رقصت لها بإحدى حانات كابول
ثم سمعت أنك كنت تبيع الحلي المزيفة للهنود الحمر
وجماعات الهيبي في واشنطن. أما السجن الذي نزلت
به بمدينة بونافيل في ولاية تنيس فقد أحرق
بعد فرارك منه، لأنهم لم يستطيعوا إزالة رائحتك (57).

وحين عاد أونور من الولايات المتحدة إلى غانا عام 1974، عين أستاذاً بالجامعة، ولكنه ما لبث أن اعتقل في العام التالي لمدة عام، فلما نشر ديواناً جديداً عام 1978، فاحت من قصائده رائحة الإحباط والأحزان والغناء للالتزام:

أين أولئك الذين مقسمون
بأن الشعر لا دخل له بهذا؟ [58]

في ذلك العام ذات أصدر زميله ومواطنه كوفي أيندوهو ديواناً بعنوان «مرثية للثورة»، وهو أيضاً مرثية للحرية والديمقراطية وغيرهما من المفاهيم التي فلسفتها أوربا في حين مارستها أفريقيا بغير فلسفة. وفيه صور انقلاب يناير عام 1972 م، في غانا بقوله:

لا أعرف أية ثورة،
ولكني قابلت التمرد وهو يعرج في هذه الطريق
يطارده قطيع من الثعالب المسلحة
في هذه الطريق، في هذه الطريق، الموصلة إلى ساحة السوق
حيث لم أجد سوى خنزير
يبحث عن وجبة الصباح
أخذني في كومة من اللحم البشري المتحرك
وسدد نحوي، سدد نحوي
قواطع سنّها يأس الجوع [59].

ومن نيجيريا يأتي صوت الشاعر الشاب أوديا أوفيمون في ديوانه «كذب الشاعر) الصادر عام 1980 م:

في نموذج ديمقراطيتنا
ترقد وعود الأمس السحرية
باردة مثل عفن المواشي الميتة [60]

ثم يقول في قصيدة أخرى:

كيف لي أن أغني
وقد حشوا فمي بخيوط العنكبوت؟ [61]

ومن السنجال يصرخ الشاعر الشاب فرناندو «الميدا بالفرنسية» وكأنه لا يجد حلاً:

لست في الحقيقة واثقاً من أي شيء
فقد انتهت بي الحال إلى الوهم ونظام غذاء يومي
من الكذب [62].

ولكن الشعر لا يقدم حلولاً على أي حال، فحسبه أنه يتساءل، ويصور،

ويشخص، حتى وهو يبدي التفاؤل والالتزام بالشعارات. فالمشكلة اليوم هي أن عهد الحرية والاستقلال ليس الجنة الموعودة بأي حال. وإذا كان الشاعر الأفريقي في العهد الاستعماري، قد عد نفسه ضمير قومه، ولسان جنسه، فشاعر العهد الجديد لم يفقد هذا الإحساس، وإن كان فقد الأمان. وعليه أن يستمر في الحلم والتعبير عن حلمه.

ملامح وسمات

تربى هذا الشعر كله بعهديه في كنف الواقع الأفريقي المتغير. ولكنه تربى أيضاً-من حيث الشكل إلى حد كبير-في كنف الشعر الأوربي مختلف مذاهبه وتياراته. ولكنه لم ينشئ-في الحقيقة أنماطاً واضحة محددة من هذه المذاهب والتيارات. فما أكثر ما نجد فيه التداخل والاختلاط بين الرومانتيكية، والكلاسيكة، والواقعية، والرمزية، والسريالية، حتى عند الشاعر الواحد. وعلى هذا النحو نقرأ صورا رومانتيكية مثل: فوق الهواء تتصاعد ألوان اليأس في أورام ثقيلة من الدخان، القمر يرعى فوق المياه ويثب كالعجل الصغير، وصوراً رمزية مثل: أذن الخبث السوداء، أي فأر خفي أتى من جدران الليل وقضم كعكة القمر اللبنية، وصورا سريالية مثل: الازدراء كأس اللحم المدخن، وصوراً واقعية مثل: طيور البحر ترش القبلات على الأمواج، دوريات الحراسة تفك ظلام الإسفلت، وغير ذلك من صور عديدة متنوعة. ولكننا لا نجد أثراً لما يسمى في أوربا باسم «المصطلح الشعري» Poetic Diction. فكل الألفاظ تصلح للشعر حتى في لغة الحياة اليومية، والعبرة بالموقف والمناسبة. بل إن اللهجات الشعبية وجدت أنصارا لها يمتحون منها ويكتبون بها.

ولكن، هل يمكن أن نستخلص ملامح وسمات خاصة يتميز بها هذا الشعر المتعدد اللغة، الديمقراطي المصطلح؟

قد نعد من هذه الملامح والسمات ارتباطه بالبيئة، وتأثره بالسيطرة الاستعمارية ومخلفاتها، وتعلق بعضه-على الأقل-بالزنوجة بوعي أو بغير وعي. ولكن هذه ملامح وسمات مزدوجة الدور، لأن البيئة والسيطرة ومخلفاتها، والزنوجة، مؤثرات وموضوعات في آن واحد. ولا ينفرد بها الشعر الأفريقي وحده، لأنها مؤثرات وموضوعات عامة. وقد حاول كثيرون

من الباحثين والمستفرقين أن يحددوا لهذا الشعر ملامح وسمات خاصة. وغالى بعضهم-مثل جان بول سارتر-في تقديرها وتعميمها. وأسرف البعض الآخر-مثل الباحث الزنجي الأفريقي صامويل ألن-في تبسيطها.

أما سارتر فكتب في تقديمه لمنتخب سنجور من الشعر الأفريقي عام 1948 م، إن الشاعر الأفريقي أشبه بالرسول أو النبي بالمعنى الإغريقي للكلمة، أي أنه صاحب رسالة، ومعلم يهدي قومه ويبصرهم بحالهم وواجبهم. كما ذكر أن الشعر الأفريقي هو الشعر الثوري الوحيد في عصرنا [63] وإذا صحت الصفة الأولى، فإنما نصح على ما يسمى الشعر التقليدي أو القديم، الذي اختزنته الحوافظ، ولم يجد من يسجله، تماماً مثلما كان الشعر العربي القديم ديوان العرب، أي سجل ثقافتهم بالمعنى الواسع للثقافة. وفي ذلك لا يتفاضل الشعر الإغريقي والعربي والأفريقي. أما الشعر المكتوب باللغات الأوربية في أفريقيا فهو قليل من كثير مازلنا نجهله. وإذا كان شاعر عهد السيطرة ضحى-كما رأينا-بذاتيته، ونذر نفسه لقضية تحرير القارة، فلم يكن شاعر عهد الحرية والاستقلال على هذا النحو من الإنكار لذاته، أو التفرغ لقضية كبرى. فقد أعادت الحرية هذا الشاعر إلى ذاته، وواجهته بخيارات محدودة أهمها تركه لغة أمه، إلى لغته الأوربية التي لا يقرؤها ولا يفهمها السواد الأعظم من قومه. أما أن شعره هو الثوري الوحيد في عمرنا، فهذا أيضاً تعميم خطر، أقرب إلى المجاملة، وإلا غمطنا حق شعر الأمم والقارات الأخرى التي كان عليها أن ترزح طويلا تحت نير الاستعمار!

وأما صامويل ألن نحتب فصلاً بعنوان «اتجاهات الشعر الأفريقي»، ذكر فيه إن الشاعر الأفريقي روح قومه، والشجن قدر الإنسان، ولاسيما في هذا العصر، وما شجن معظم الشعراء الأفارقة إلا تجربة أساسية كبيرة [64]. وبغض النظر عن تسلل أصداء من وجودية سارتر إلى هذا الكلام، لا نجد فيه إلا تبسيطاً شديداً للقضية. فإذا صح أن يكون الشاعر روح قومه، فلا يصح أن يكون الشجن قدره، لأن هذا الشجن-عموماً-نتاج ظروف متغيرة بطبيعتها. وإذا كان واضحاً في شعر عهد السيطرة فقد انحسر في مطالع عهد الحرية والاستقلال، قبل أن يتخذ أشكالاً أخرى بفعل الإحباط والفساد السياسي والخراب الاقتصادي. والنموذج الذي رواه ألن للشاعر الدبلوماسي الغاني مايكل دي أنانج (ولد عام 1909 م) في عهد السيطرة:

علامة الاستفهام هذه بين الأمم
هذه الجائزة التي طالما سعينا إليها
وطالما أحببناها، ولم نفز بها قط:
هذا الحقل
المخصص لتجارب الإله الغريبة،
أرض الآباء هذه، هذا الوطن،
أفريقيا هذه [65].

لا يمكن أن يستوي في شجنه مع نموذج آخر من شجن عهد الحرية والاستقلال، مثل قول شاعرة غانا-أيضاً-إيفوا تيودورا سذرلاند «ولدت عام 1924م»، في البكاء على الحب المستحيل المقضي عليه بفعل ذلك «الشيء المر» الذي زرعته كراهية السود للبيض. فهي تخاطب حبيبها الأبيض بقولها:

سوف تتحرر
من ألمي
فامض إلى ألمك
وكن حراً
... ذات يوم يا حبيبي
سوف أتمدد عند قدميك
وتتمدد عند قدمي
زهور الأشجار
التي غرسناها في ألم،
بل ستكون
أنشودتي وسلواي [66].

بل إن النماذج التي ساقها ألن من شعر سنجور (أصبح العذاب قدري، عذاب القلب والروح) وديوب (تعذب أيها الزنجي المسكين، فأطفالك جوعى، وبيتك خاو... أيها الزنجي الأسود مثل البؤس) وغيرهما تختلف مع نماذج العذاب والشجن التي أظهرتها تجربة الحرية والاستقلال، كما عرضنا لبعضها قبل قليل.

ومع ذلك، فمن الملاحظ في الشعر الأوربي الحديث، الذي كان له أثره في شعر الأفارقة، أن الشجن فيه يشكل نغمة بارزة، كما هي الحال عند

إليوت في الإنجليزية، أو سان جون بيرس في الفرنسية. ومعنى هذا أن الشجن-مرة أخرى-نسبي، متعدد المصادر، متنوع الدرجات، وليس وقفاً على شعر لغة دون أخرى، ولا هو يتجاوز، كونه ظاهرة إنسانية مرتبطة بالإنسان حيث يكون.

أين إذن تكمن الخصوصية في هذا الشعر؟

ليس في ثوريته، ولا زنوجته، ولا عاطفيته، ولا جماعية إلهامه، ولا غير ذلك من صفات نسبية ومتغيرة، وإنما تكمن خصوصيته في ارتباطه الشديد الواضح بالأرض التي تنتجه، من خلال ارتباط الشعراء أنفسهم بهذه الأرض، والتزامهم بالتعبير عن آلام أهلها وآمالهم. ولابد أن نأخذ الأرض-هنا-بالمعنى الواسع للكلمة الذي يجعلها مهداً للثقافة معينة بالمعنى الأنثروبولوجي، أي من حيث كونها حصيلة طرق الإنتاج، والتقاليد، والقيم، ورؤية الكون، وأساليب التعامل والتفاهم. وبغير فهم هذه الثقافة، بمعناها الشامل والمركب هذا، يصعب فهم حاصلها من الشعر، حتى إذا جاء بلغة أجنبية كما هي الحال هنا. فمن الواضح أن الثقافات الأوربية الثلاث ولغاتها، لم تقتلع الشعراء الأفارقة من ثقافاتهم المحلية، بل زادتهم تعلقاً بها، وانغماساً فيها.

ولعل من أبرز الأمثلة على هذا الارتباط الوثيق بالأرض والثقافة المحلية شعر سنجور في الفرنسية، وشعر شوينكا في الإنجليزية، وقد انتبه إلي ذلك بعض المستفرقين في السنوات الأخيرة، وشرعوا في دراسته. ففي عام 1986 م، خصص المستفرق الإنجليزي روبرت فريزر فصلاً كاملاً من كتابه «الشعر الأفريقي الغربي»، لدراسة ديوان «إيدانري وقصائد أخرى» لشوينكا، وحلله في ضوء معطيات ثقافة اليوروبا التي نشأ فيها الشاعر. وفي عام 1988 م، نشر المستفرق الفرنسي فرانسو دي سان شيرون كتاباً عن سنجور بعنوان «سنجور والأرض»، وفيه حلل شعره في ضوء ارتباطه العميق بالسنجال وثقافتها المحلية، حتى في إيقاعات شعره. وهذا هو نفسه ما يجمع بين سنجور وشوينكا، برغم اختلاف اللغتين اللتين يكتبان بهما، وبرغم تمكنهما منهما.

لقد نشر شوينكا ديوانه المذكور عام 1967م، وبه ثبت قدميه على أرض الشعر بعد أن ثبتتا على أرض المسرح منذ أوائل الستينيات، كما سنرى في الفصل التالي من هذا الكتاب. والقصيدة التي يحمل الديوان عنوانها هي

أطول قصائده. وهي خليط من السيرة الذاتية، والتأملات والدراما الملحمية، فضلا عن أن كلمة «إيدانري» Idanre ذاتها تشير إلى تاريخ شعب اليوروبا القديم، وإحدى ممالكه التي حملت هذا الاسم. وليس من اليسير فهم القصيدة، ولا جاراتها في الديوان، دون الاطلاع على خلفيتها التاريخية والأسطورية. وهذا ما فعله فريزر في الفصل الذي خصصه لدراستها في كتابه (67). فالقصيدة-بالرغم من جانبها الذاتي التأملي-يسيطر عليها صراع مميت بين إلهين من آلهة اليوروبا القديمة: أوجون إله الحديد والميلاد والحرب والموت، وسانجو إله الرعد.

ويتفنن كل إله من هذين في تدمير غريمه. ولكن الضحية الأولى والأخيرة هي أبناء أوجون ورعاياه. فحين تنقشع العاصفة الرعدية التي أثارها سانجو، وتشرق الشمس، لا يبقى غير الدمار وقتلى أبناء اليوروبا. وقد كتب شوينكا القصيدة عقب الانقلابين العسكريين في نيجيريا عام 1966 م، وعشية الحرب الأهلية التي تلتهما، وبث من خلالها فكرة شغلته منذ ذلك الحين، وهي أن التسامح والتفاهم المشتركين مطلوبان لخير البشر، وأن التاريخ المجرد لا يكفي وحده لتحقيق هذا الخير، وإنما يجب على الإنسان التدخل في سياق التاريخ، وتغيير وجهته كلما وجب ذلك، وإلا أكلت الفوضى مصير البشر.

ولنأخذ هذه الأبيات من القصيدة:

جَلَستِ في سكون يستعصي على التفسير
وتفضلت علينا فشاركتنا الشراب، ثم
أرخت هدأة الليل شالها فوقنا، فأحسست بالأمان
إذ أدركت بركة تلك الليلة (68).

هذه المرأة يقدمها لنا شوينكا على أنها بائعة شراب، ولكن حقيقتها المجازية الأسطورية تشير إلى أويا زوجة أوجون وضحية غطرسته وقسوته. ولو أخذناها بحقيقتها المادية، لما كان لها دلالة أكثر من كونها مرطبة أزمة، ولكن إذا أضفنا حقيقتها الشعرية لعمقت دلالتها، وأصبحت مصدر التعاطف مع رعايا بعلها المدمر.

ويقول الشاعر أيضاً:

يا إله جميع الساحرات، أيها الصياد المقدس

رعاياك يا أوجون، رعاياك!
هذا سيفه هلال خارجي للشمس
ليس لعين أن تتابعه، ولا لنفس أن يستنشقه
في ليل مأتم البخار المحترق. ومنهم ما زالوا يصرخون
رعاياك يا أوجون! رعاياك!
ثم يأتي بما يشبه صوت الجوقة في المأساة الإغريقية:
أيها القاتل، كف يدك
رعاياك ذبحوا-يا آكل لحم البشر [69].

لابد هنا من معرفة شيء عن حقيقة أوجون، وإلا أفلتت الأبيات من أيدينا. فإذا عرفنا أيضا أن مذجة كبيرة شهدتها مدينة كانو النيجيرية بعد الانقلاب الأول في يناير 1966، وراح ضحيتها ألوف الأبرياء، لأدركنا إلحاح الشاعر على صورة ذبح الرعايا.

وهذه كلها، وغيرها، مظاهر لشدة ارتباط هذا الشر بأرضه، ووطنه، وثقافته المحلية. وبغير إدراك هذا المفهوم الأساسي يفقد أهم ملامحه وسماته المميزة، ويستعصى على الفهم والترجمة. وبهذه الخصوصية يتفرد في اللغات الأوربية التي ظهر فيها، وإن كان-في أعلى نماذجه-يظل شعراً للخاصة، سواء من الأوربيين الذين يتطلب منهم خلفية ثقافية خاصة، أو من الأفريقيين الذين يتطلب منهم معرفة لغات الأوربيين على الأقل، وكلاهما مطلب عسير في الحقيقة، مع غياب الوعي بأفريقيا خارجها، وانتشار الأمية داخلها.

لقد قاد الشعر المكتوب بالفرنسية حركة الشعر الأفريقي في اللغات الأوربية الثلاث طوال عقدين من الزمان على الأقل (الأربعينيات والخمسينيات)، مع أنه ظهر متأخراً عن الشعر المكتوب بالإنجليزية والبرتغالية. وفي أوائل الستينيات هبت رياح الحرية والاستقلال، وانتقلت القيادة، أو الإمارة إلى الإنجليزية. أما البرتغالية فلم يحن دورها بعد، فيما يبدو. وربما حان هذا الدور حين يتخلص الشعراء الذين يكتبون بها من حمية القتال، وضغوط المقاومة، ومطالب التعبير الفوري والمباشر.

وأيا ما كان ماضي هذا الشعر كله، وأيا ما يكون مستقبله، فهو شعر ملتزم-كما رأينا-ذو رسالة، بحكم ما أحاط نشأته من ظروف موجبة للالتزام،

وحمل الرسالة. وبحكم هذه الظروف أيضاً كان شعر مقاومة، وثورة، وتمرد، وتعلق بالأرض الأم. وما زال على هذه الحال، وربما سيظل كذلك إلى أمد بعيد.

2 المسرحية

ثمة اتفاق عام بين مؤرخي المسرح في العالم على أن المسرحية-كنوع أدبي-نشأت في أثمان الدين، أو ما يشبه الدين. وبذلك تتساوى نشأة المسرحية في مصر القديمة واليونان مع نشأتها في أفريقيا جنوب الصحراء، أو خارج حزام اللغة العربية. فعلى امتداد تلك الرقعة الشاسعة من القارة الأفريقية أدت العبادات والشعائر الدينية-ولا تزال-دوراً بارزاً في تطور الكثير من الفنون، ابتداء من الرقص إلي الدراما. ولهذا الغرض الديني الحيوي اتحدت الدراما بالرقص والموسيقى والغناء منذ عصور سحيقة، وصارت المحاكاة والتشخيص جزءاً من الحياة اليومية للجماعات والقبائل العديدة، لا مجرد نشاط إنساني فطري يبدأ في مرحلة الطفولة.

وإذا كان المؤرخون المسرحيون يؤرخون للمسرح بعام 490 ق. م، الذي عرضت فيه مسرحية «الضارعات» لأبي المسرح الإغريقي إسخيلوس، فما ذلك إلا لأن الحضارة الإغريقية عرفت الكتابة والتدوين في وقت مبكر، على حين أن الحضارات-أو الثقافات الأفريقية بمعنى أدق-لم تعرف الكتابة والتدوين إلا في الشمال، ثم تأخرت الكتابة والتدوين كثيراً في الجنوب بعد ذلك. وظل المسرح في تلك

المناطق-على مدى القرون-نشاطاً شفوياً ومرتجلاً شأنه في ذلك شأن الأدب الشعبي. ولم يعد وقفاً على الأغراض الدينية أو الشعائرية، وإنما تعددت أغراضه واتسعت، وصار له مؤلفوه، وممثلوه، ورواده، وأصبح تقليداً مرعباً بين الجماعات الأفريقية.

المسرح التقليدي

من العسير أن نحدد نشأة هذا المسرح التقليدي كما فعل مؤرخو المسرح الإغريقي. ولكن من اليسير أن نعمم-ولا حرج علينا في غياب التوثيق-فنقول إن المسرح الأفريقي التقليدي قديم، وأن قدمه العام هذا لا يعدم وجود بعض الشواهد على صوابه:

1- أشار الرحالة العربي ابن بطوطة في القرن الرابع عشر إلى بعض مظاهر الدراما التقليدية-أو الشعبية-هذه، مثل الرقص، والأقنعة، وإلقاء الشعر بطريقة تمثيلية. بل روى عن سلطان مالي القديمة اهتمامه بالشعر والتمثيل، وكيف أنه شهد في مجلسه مطارحات ومدائح شعرية، كما شهد تمثيلية سماها «الأضحوكة». ولعله يقصد الملهاة التي نعزفها اليوم[1].

2- أشار الكاتب أولواده إكويانو من جمهورية بنين بغرب القارة في سيرته الذاتية المنشورة عام 1789م، أي بعد نحو خمسة قرون من رحلة ابن بطوطة، إلى ذات المظاهر الدرامية، وقال: «نحن نكاد نكون أمة من الراقصين والموسيقيين والشعراء»، وبعد أن عرض لبعض الاحتفالات العامة في مملكة بنين القديمة التي ينتمي إليها، أشار إلى مشاهد الحياة الواقعية التي يمثلها الشباب في تلك الاحتفالات، مثل «المأثرة العظيمة، أو العمل المحلي، أو القصة المحزنة، أو الرياضة الريفية، على حد تعبيره[2].

وهذان الشاهدان يرجع أقدمهما إلى القرن الرابع عشر-كما رأينا-ولكنهما-معاً-يؤكدان الطابع الدنيوي للمسرحية الأفريقية التقليدية أو الشعبية، التي ما زالت تجد إقبالا بين التجمعات المحلية، كما يؤكدان تطور المسرحية الأفريقية وتجاوزها للغرض الديني منذ وقت مبكر، على نحو ما حدث عند الإغريق. ومن الواضح أن الاهتمام الشعبي بالمسرح لم ينقطع بين الفترة التي سجلها ابن بطوطة، والفترة التي سجلها «إكويانو»، وكلاهما كتب عن منطقة واحدة تقريباً، ولم يتعارض ما كتباه مع ما كتبه الرحالة

والمستكشفون الأوربيون بعد ذلك.

غير أن أهم ما جاء في هاتين الشهادتين هو أنهما أكدتا-على نحو صريح-الوظيفة الاجتماعية للمسرح في حياة المجتمعات الأفريقية. وهذا ما تولى الباحثون دراسته في القرن الحالي.

ولعل أهم دراسة لهذا النوع من المسرح الشعبي على يد باحث أفريقي هي كتاب «المسرح الزنجي الأفريقي ووظائفه الاجتماعية» الذي ألفه الباحث السنجالي بكرى طراوريه بالفرنسية، وقدمه كرسالة جارية للمدرسة التطبيقية للدراسات العليا بباريس، ونشرته دار «الوجود الأفريقي» عام 1958 م.

يروى طراوريه أن المسرح الأفريقي الزنجي التقليدي ذو أصول اجتماعية، وأنه انعكاس لاحتياجات اجتماعية في الوقت نفسه. ويحاول أن يتتبع مظاهر هذا المسرح وعناصره، ابتداء من الفترة التي تألقت فيها إمبراطورية مالي القديمة في القرن الثالث عشر. ويستند في ذلك إلى ما كتبه الرحالة العربي ابن بطوطة عن التقدم الحجري الذي حققته الإمبراطورية القديمة، وإعجابه بحسن التنظيم الإداري والأمني فيها، وينقل عن لابوريه وموسى ترافيليه في كتابهما «أفريقيا» نصاً يؤكد وجود أدب شعبي قوي التأثير في عصر ابن بطوطة، كما يؤكد وجود مسرح ناهض في تلك الفترة [3].

وقد تبين لطراوريه أن المسرح في تلك الفترة كان واقعياً في معظمه، كوميدي النزعة، يخدم قضايا اجتماعية، ويتسم بطابع تعليمي، لا ينكر المتعة أو التسلية، كما يتحرر من دقة البناء الدرامي كما هو معروف في المسرح الأوربي.

وإذا كان الدين هو قانون الحياة في أفريقيا السوداء-على حد قوله-فالمسرح هو ملخص الحياة وخلاصتها، ومن ثمة بدأت عملية تطور الدراما بداية دينية، حيث كانت الدراما تعكس جانباً كبيراً من الديانات والعقائد، وتختلط فيها الآلهة: الشمس مانحة النور، والسماء موزعة المطر، والأرض أم البشر. ولكن هذه البداية الدينية لم تتجمد، فقد تطورت حتى أصبح المسرح يؤدي دوراً جمالياً يقوم على المتعة والفائدة.

ويلجأ طراوريه إلى أحد علماء الحضارات، وهو فروينيوس، مؤلف كتاب «تاريخ الحضارة الأفريقية» فيجد عنده دعما لفكرته عن أصالة المسرح

الأفريقي الزنجي. ففروبنيوس يعتقد أن الشعائر نوع من الألعاب أو التمثيل، وأن اللعب والتمثيل فطريان عند الإنسان، وأن «لعب الأدوار» هو مصدر جميع الحضارات، وأن «الإنسان ممثل واللعب هو التعبير عن المأساة التي يواجهها»[4]. ويستخلص طراوريه من ذلك أن أفريقيا عرفت «جراثيم» germes المسرح مثلما عرفتها أوربا. ويقارن بين القرابين التي كان السود يقدمونها في غرب القارة للإله شانجو، أو أوجون، بالقرابين التي كان يقدمها الإغريق لأبوللو.

وعلى هذا النحو يدرس طراوريه موضوعات الدراما الأفريقية فيراها متعددة، تدور في معظمها حول الأساطير والحكايات، والخرافات والعادات، والبطولات وأمجاد الأسلاف، والأخلاق والسلوك، كل ذلك في مشاهد شديدة البساطة في شكلها، شديدة الاختلاط بالغناء والرقص في حوارها، شديدة الرغبة في مشاركة جمهورها، ومن ثمة فهي عادة ما تقدم في المناسبات الاجتماعية المختلفة، مثل الختان، والبلوغ، والحصاد، وإعلان الحرب، مثلما تقدم في أمسيات الحياة اليومية.

ويضرب طراوريه مثلاً من دوران الدراما حول الأساطير بأسطورة غاية في الذيوع والشعبية عند شعب البيل Peul في السنجال، وهي أسطورة «السمكة البكاءة-La mantin» التي يؤديها راو شعبي Griot، حيث تنعقد حوله حلقة واسعة من الجمهور تغرق في ظلال نيران الحطب، وتصغي للقيثارة التي يعزف عليها الراوي، وهو يسرد أحداث الأسطورة، ولا يتوقف إلا لكي يسند تعبيره برقصة أو حركة صامتة مناسبة.

تدور الأسطورة حول فتاة تدعى بندا Penda، تعد أجمل فتيات قومها، وهي مخطوبة لسامبا أمهر صياد في المنطقة. وحين يذكر الراوي جمال بندا تكون أصابعه قد جسدت الجمال موسيقيا، وحين يذكر شهرة سامبا تكون أصابعه قد انطلقت القيثارة بالنغم المناسب، وعندئذ تتدخل الجوقة المصاحبة له فتغني، أو تعلق بما يقتضيه المقام. وبعدها يمضي الراوي في سرد وقائع الأسطورة فيحكي عن يوم زواج بندا. وكيف أن أمها أوصتها بقولها: «احذري الظهور أمام زوجك وأنت عارية»، وتعدها بندا بالمحافظة على وصيتها، ويتم الزواج على خير، وتبدأ في مساعدة زوجها، فتخرج إليه في كل يوم ساعة الغداء وهي تحمل له طعامه، حتى جاء يوم تأخر فيه

زوجها عن الخروج من الماء بصيده، فاستلقت بندا على حافة الماء مستظلة بظل إحدى أشجار التمر الهندي الكبيرة. وراحت الطيور تغرد مسبّحة بحسن بندا. وعندئذ يقلد الراوي كونشرتو الطيور ويردد الجمهور وراءه. وفجأة تخطر لبندا فكرة النزول إلى الماء، فتتجرد من ملابسها وتغطس، وتمضي في السباحة مستمتعة بشبابها، حتى ينال منها التعب، فتعود إلى الشاطئ، وتهم بارتداء ملابسها، وعندئذ يقع بصرها على زوجها وهو واقف يحملق فيها غير مصدق ما يراه!

وفي غمرة المفاجأة والذعر تتناول بندا «فرش» الطعام، وتستر به عورتها، وتلقي بنفسها في الماء من جديد حتى تختفي، وهي تتوسل قائلة: «يا إله الماء، صيرني سمكة حتى أمحو عاري».. ويستجيب إله الماء لتوسلها فيصيرها سمكة ذات شكل غريب، على صدرها نهدا بندا، وعلى مؤخرتها لوح من الصفيح، هو الذي كان ذات يوم «فرشاً» للطعام. ومنذ ذلك الحين صارت سمكة بكاءة مقدسة عند البيليين!

حين تنتهي الأسطورة على هذا النحو يردد الراوي مع الجمهور تسبيحه في تمجيد السمكة البكاءة، وينتهي العرض، وينهض كل إلى حاله، بعد أن استمتعوا بالشعر والموسيقى والحكمة.

وهكذا يختلف المسرح الأفريقي التقليدي عن زميله الأوربي، فضلاً عن أنه مسرح مجاني للعاملين فيه والمتفرجين عليه. الديكور فيه طبيعي يوحي بالثقة والبساطة والاطمئنان، تلقى فيه حكمة الشيوخ لتكون أحكاماً تنفذ إلى ضمير الشباب. وهو أيضاً مسرح لا يعرف البهرجة في الأزياء، فللأزياء فيه أهمية خاصة، لأنها مرتبطة بالشعائر والأسلاف. كما أنه مسرح لا يعرف التعقيد في الأحداث والبناء. والصراع فيه ليس صراعاً بين الآلهة والبشر، كما في المسرح الإغريقي القديم، وليس صراعا بين العاطفة والواجب، كما في المسرح الأوربي بعد عصر النهضة، ولكنه صراع بين البشر والقيم، بين المتاح والواجب، بين الواقع والمثال.

تلك هي المأساة الأفريقية التقليدية فماذا عن الكوميديا؟ يقول طراوريه: «إن الكوميديا أكثر قرباً من الكوميديا الفرنسية... كوميدبا الحركات والكلمات والمواقف» [5] فيها ما عند موليير من تكرار ومقاطعات وأمثال وأقوال مأثورة. والأفريقي لا ينطق بشيء جدي أو غير جدي دون أن يدخل

في الحكم والأمثال»[6]، و «الوظيفة الأساسية للكوميديا الأفريقية الزنجية هي تدعيم تماسك الجماعة» [7]، والضحك يحرر أفرادها من الانفعالات السلبية.

وما أكثر الموضوعات الفرعية التي تستأثر باهتمام مؤلفي هذه النصوص الدرامي المرتجلة سواء في المأساة أو في الملهاة. وما أكثر ما تلتقي الغيرة والخيانة في المرأة، واحة على الضعيف، وإذلال المتكبر والمغرور، والشجاعة، والمسؤولية العامة.

ومن الأشكال الدرامية في هذا المسرح التقليدي ما يعرف باسم «الإنشاد» حيث تنشد جلائل أعمال الأسلاف ومآثرهم، وما يمكن أن يسمى «المناظرات» الكلامية التي تدور عادة بين اثنين، مثل حداد القرية وقصاصها حيث يقوم الجمهور بدور الحكم، وينال الفائز مكافأة من الخاسر، وما يمكن أن يكون «مسرحاً للعرائس». وهو لون من العروض المسرحية يسمى عند قبائل البامبارا في الغرب باسم «شدو الطير»، ويشبه الأراجوز عندنا، ويقال إنه منقول من شمال القارة، لكنه معروف في السنجال، مثلما هو معروف في النيجر ونيجيريا وغيرها من أنحاء الغرب.

وقد حاول طراوريه أن يبحث الوظائف الاجتماعية للمسرح الأفريقي الزنجي فخصص لها فصلا في كتابه، ويمكن إيجازها في ثلاث وظائف رئيسية:

1- المسرح مرآة للحياة متصلة بالطبيعة الكونية.

2- المسرح أداة للمحافظة على تقاليد الجماعة وقيمها.

3- المسرح أداة تعليم وتثقيف [8].

ومع أن طراوريه يرى في نهاية كتابه أن الاستعمار قطع صلة المسرح الأفريقي بمصادره الشعبية، إلا أنه ركز منذ البداية على جزء بعينه من القارة جنوب الصحراء الكبرى، وهو الغرب، بل ركز في الغرب نفسه على وطنه السنجال. ومع ذلك فالمسرح التقليدي في الشرق والجنوب لا يختلف كثيراً عما هو عليه في الغرب من حيث هو عمل جماعي إنتاجاً وإخراجاً وتذوقاً، ومن حيث هو وظيفة اجتماعية، بل من حيث هو مرآة للحياة والجماعة.

غير أن الرمز يلعب دوراً كبيراً في الدراما التقليدية، ولا سيما في

أقصى الجنوب، وحتى قبل حلول السيطرة الاستعمارية وما يفرضه وجودها من كبت لحرية الكاتب.

ولكن هذا الرمز ليس غامضاً أو مستغلقاً، وإنما هو من قبيل المجاز والإيحاء، حتى لا يكون التعبير فجاً، ولا سيما في التراجيديا «المأساة» ذات الموضوعات الجادة.

ومن جهة أخرى نجد أن الطابع الجماعي لهذه الدراما-سواء في تمثيلها للروح الجماعية أو في الأداء الجماعي لها-انعكاس تلقائي لفلسفة الحياة. فالأفريقي كائن جماعي إذا صح التعبير، لا يستطيع أن يحيا بمفرده في مواجهة القوى الغامضة مثل الموت والحرب وكوارث الطبيعة، ومن ثمة فهو مدعو منذ البدء شاء أو لم يشأ، إلى صراع هذه القوى، ومن ثمة إلى التوحد في جماعة. وعندئذ تأتي الدراما فتعبر عن صراعه هذا، بل عن انتصاراته على المشاق والمصاعب التي تواجهه وتحوطه.

وهكذا نستطيع أن ندرك الدور البارز الذي قامت به هذه الدراما التقليدية في تأسيس الدراما الحديثة المكتوبة، فقد كانت-وما زالت-نبعاً مهماً من منابع هذه الدراما الحديثة التي نشأت في مختلف الأقطار في هذا القرن، سواء في اللغات المحلية المكتوبة أو في اللغات الأوربية الثلاث «البرتغالية والفرنسية والإنجليزية» التي كتب بها كثير من آداب القارة خارج مجال اللغة العربية.

مسرح الإرساليات

من الثابت تاريخياً أن الإرساليات المسيحية الأوربية وجهت ضربة قوية للفنون المحلية الشعبية، وعلى رأسها الدراما، وكانت الدراما التقليدية هذه هي أول فريسة فنية لتسلط الإرساليات المسيحية، وكانت حجة الإرساليات في ذلك أن الدراما التقليدية تشجع على الوثنية. وعلى الرغم من أن المؤرخين لم يذكروا أية محاربة تذكر لهذه الدراما من جانب الإسلام والمسلمين-وقد عرفتهما القارة جنوب الصحراء في وقت مبكر قبل قرون من معرفتها للمسيحية والمسيحيين-إلا أن الدراما التقليدية لم تكف عن العطاء، فقد كانت هي السلوى التي يلجأ إليها الأفريقيون في تجمعاتهم وأمسياتهم، وأعيادهم، ومناسباتهم الاجتماعية المختلفة.

وكان من الطبيعي أن تلجأ الإرساليات في محاربتها للدراما التقليدية إلى الدراما الأوربية التعليمية والدينية بوجه خاص، وكانت تهدف بذلك إلى امتصاص طاقة الأفريقيين الدرامية وحبهم للدراما من ناحية، وكذلك إلى نشر اللغات الأوربية وتدعيم عملية التحويل إلى المسيحية من ناحية أخرى وقد سار كل ذلك جنبا إلى جنب مع المحاولات القليلة التي بذلها الأنثروبولوجيون لجمع الدراما التقليدية وتسجيلها، وهي محاولات عاب عليها طراوريه أنها لم تكن دقيقة بسبب جهل هؤلاء الدارسين والهواة للغات الأفريقية المحلية ولجوئهم إلى مترجمين محليين كانت صناعتهم تقريب المعاني وتلخيص التفاصيل!

وكان من الطبيعي أيضاً، في ظل اللغات والدراما الأوربية الوافدة، أن يشرع الأفريقيون في التعبير بهذه اللغات الوافدة تعبيراً درامياً. ولعله ليس من الغريب أن يتأخر ظهور المسرحية الأفريقية باللغات الأوربية، وأن تمضي عقود من الزمن قبل أن تظهر مسرحية أفريقية بالمعنى الحقيقي للكلمة، فالمسرحية كما نعرف فن مركب مثلها مثل الملحمة، ومن ثمة سبقها الشعر والملحمة إلى الظهور في اللغات الأوربية. بل سبقت اللغتان الفرنسية والإنجليزية زميلتهما البرتغالية في احتضان المحاولات الدرامية الناشئة. بل إن البرتغالية تأخرت كثيراً عن زميلتها إلى درجة انعدام المحاولات الدرامية الأفريقية الجدية المكتوبة بها. وقد شهدت ثلاثينيات هذا القرن بدايات التأليف الدرامي في الفرنسية والإنجليزية.

ففي الفرنسية تعد مدرسة وليم بونتي William Ponty التي تأسست بمدينة سان لوي في السنجال المعمل الذي أفرخ أولى المحاولات الأفريقية الدرامية. وقد وضعت هذه المدرسة في برنامجها تعليم التلاميذ التأليف والأداء الدراميين. وكان ناظر المدرسة الفرنسي يكلف تلاميذها بتأليف قطع تمثيلية لتمثل بمناسبة نهاية السنة الدراسية. ودرج التلاميذ في العطلات الصيفية على جمع مادة كبيرة من الأساطير والخرافات من المدن والقرى المجاورة، والاستعانة في جمعها بالشيوخ وكبار السن ورواة الحكايات الشعبية، ثم العودة بها إلى الفصول عند افتتاح الدراسة فيترجمونها إلى الفرنسية ويناقضونها مع مدرسيهم، ثم يستعينون بها في تأليف نصوص درامية مناسبة بالفرنسية، والتدريب على أدائها، حتى إذا انتهت السنة

الدراسية قاموا بعرض ما يقع عليه اختيار المدرسة منها.

وكان تلاميذ هذه المدرسة يأتون من جميع الأقاليم الفرنسية الاستوائية والغربية مثل السنجال وغينيا وتوجو والنيجر والكاميرون وداهومي «بنين»، وكانت أول مسرحية من إعداد تلاميذ داهومي، وقد عرضت بعنوان «آخر لقاء بين بيهانزان وبايول» مع «فارس» لموليير في نهاية العام الدراسي 1932/ 1933 م. وكانت الأدوار النسائية يقوم بها التلاميذ الذكور، ولكن ابتداء من عام 1939، قامت تلميذات المدارس المجاورة بهذه الأدوار.

وفي أغسطس عام 1937 م، قدمت فرقة من تلاميذ هذه المدرسة عرضاً ناجحاً على مسرح الشانزليزيه في باريس. وكان العرض مصحوباً بالرقص والغناء، وتضمن مسرحيتين إحداهما بعنوان «سوكاميه» Sokame وهي من نوع دراما الفلاحين، وقد قارنها نقاد باريس ببعض كوميديات يوروبيدس الإغريقي. وتدور «سوكاميه» حول فتاة بهذا الاسم وقع عليها الاختيار للتضحية بها لإله الماء، أو ثعبان الماء الذي جرت العادة على أن تقدم له في كل عام عذراء حتى ينزل المطر على المنطقة ويولد بها الخصب. ولكن سوكاميه تثور على هذا المعتقد، وتقوم بإقناع صديقها أجبلاماكو لإنقاذها. وفي اليوم المقرر للتضحية ينجح أجبلامكو في قتل الثعبان، وعندئذ يحكم عليه الملك بالموت لقاء جريمته البشعة في حق المعبود المقدس. وقبيل تنفيذ الحكم ينزل المطر فجأة كما لم ينزل من قبل ويكون ذلك مبرراً لعفو الملك عن الشاب المسكين!

ومن الواضح أن المسرحية على هذا النحو صيغت من وجهة نظر فرنسية مسيحية تعادي الخرافات وتدعو إلى تغيير المعتقدات التقليدية، على الرغم من احتفاظ المعالجة الدرامية للأسطورة بالإطار الخارجي الأصلي، وانتشار الأغاني والأمثال الشعبية في النص. فعندما تشرح سوكاميه لحبيبها عجز أبيها عن مساعدتها على الملك لا تنسى أن تصوغ ذلك مستعينة بالأمثال في قولها: «هل يعوق الصقر الدجاجة عن الهرب بأفراخها؟»

لقد دام اهتمام مدرسة بونتي هذه بالدراما نحو 16 عاماً بعد ذلك، وشهد لها أدباء فرنسيون من طراز إيمانويل مونييه، وجورج ديهاميل الذي كتب عن نشاطها إثر زيارته للسنجال عام 1947 م، حيث شاهد في الهواء الطلق قطعاً كوميدية وتراجيدية مستوحاة من الأساطير الشعبية. ومن

حسنات هذه المدرسة أنها خرّجت كثيرين من الدراميين الأفريقيين الذين لعبوا دوراً مهما في الحركات المسرحية الأفريقية بعد الاستقلال.. وعلى رأسهم كيتافوديبا الغيني الذي كون فرقة «الباليه الأفريقي» في غينيا بعد الحرب الثانية، وضم إليها ممثلين موهوبين مثل ل. فونيسكا وبشير طوريه، وطاف بها في كثير من دول العالم، وعدّ نفسه وريث مسرح مدرسة بونتي[9].

وفي الوقت الذي بدأت فيه مدرسة بونتي تحتضن التأليف الدرامي بالفرنسية، كان أحد أدباء جنوب أفريقيا، وهو هربرت ضلومو (1905- 1956 م)، يسجل أولى المحاولات الدرامية بالإنجليزية. ففي عام 1935م، ظهرت أولى مسرحياته بعنوان «الفتاة التي قتلت لتُنقذ» وهي تتشابه مع «سوكاميه» في اتصالها بالتقاليد، واشتمالها على قصة حب وأغان وقصيدة مدح، ثم تختلف عنها بعد ذلك في أن بطلتها تحارب من أجل تحرير قومها من الأوربيين وتحاول أن تحقق ذاتها. وقد استمر نشاط ضلومو طوال الثلاثينيات والأربعينيات، وخلف وراءه 14 مسرحية بالإنجليزية، تكاد تسيطر عليها نزعته الرومانتيكية، وتكاد تدور في معظمها حول أبطال التاريخ في جنوب القارة من أمثال تشاكا وموشيش وكيتيوايو ودينجاني. وقد قدم بعضها على المسارح في مدن الجنوب، مثل كيب تاون وجوهانسبرج» [10].

وفي الأربعينيات أيضاً قدم ج. ب. دانقوا مسرحيته «المرأة الثالثة» التي لقيت استحسانا كبيرا بسبب نضجها الفني غير المسبوق. وتقوم على أسطورة شعب آكان في غانا، خلاصتها أن الإله خلق ثلاثة أنواع مختلفة من النساء، كل نوع منها مرتبط بطور من أطوار التاريخ: التقليدي والاستعماري والاستقلالي. وفيها وضع دانقوا أفريقيا في مواجهة أوربا. منتصراً في النهاية لوطنه.

لا شك أن نهضة الدراما المسرحية الحديثة مرتبطة أوثق الارتباط بالمسرح كبناء وخشبة وفنانين وفنيين، مثلما هي مرتبطة أيضاً بمناخ التفكير الحر. ولم يكن شيء من ذلك كله موجوداً على نحو ذي قيمة طوال عهود السيطرة الماضية. وإذا كان قد وجد في الجنوب فإنما وجد على أيدي الأقلية البيضاء المسيطرة ومن أجل الترفيه عنها ولو على حساب السود أنفسهم.

وباستثناء الجنوب، عاشت الأجزاء الأخرى في شرقي القارة وغربها

بلا مسارح قومية تقريباً حتى مطلع الستينيات، حين انبثقت في نيجيريا بعد استقلالها حركة مسرحية نشطة أدت على المدى الطويل إلى انبثاق حركات أخرى مماثلة في غانا والسنجال وكينيا وتنزانيا، وهي حركات جاءت في أعقاب الحرية التي نالتها هذه الأقطار وسواها.

في نيجيريا

تعد الحركة المسرحية في نيجيريا أكبر الحركات المسرحية في القارة جنوب الصحراء، فضلاً عن نجاحها وشهرتها على المستوى العالمي، وهي حركة لم تنشأ في فراغ. فقد استندت إلى تراث محلي عريق، معظمه مرتجل، وقليلة مدون ولا سيما بلغة اليوروبا بعد تدوينها بالأبجدية اللاتينية في هذا القرن. وقد بدأ التأليف بلغة اليوروبا في الأربعينيات، وكان مرتبطا في البداية بالكنيسة المسيحية، ثم ازداد ارتباطا مع الوقت بالموضوعات الواقعية.

ومنذ الأربعينيات ظهر عدد من كتاب الدراما حاول الالتصاق بالحياة الواقعية والمحافظة على خصائص الدراما التقليدية مثل الغناء والموسيقى والرقص واستيحاء الأساطير. واشتهر من هؤلاء هربرت أوجوندي «ألف أكثر من 30 أوبرا» الذي بدأ حياته الفنية عام 1943، بفرقة مسرحية تطوف على المدارس وتعرض مسرحيات مقتبسة عن الإنجيل. كما اشتهر دورو لاديبو، وكولووولي أوجونمولا، وأولا وإلى روتيمي الذي حصل على الماجستير في الدراما من جامعة «ييل» الأمريكية، وعالج أسطورة أوديب في إحدى مسرحياته بعنوان «لا لوم على الآلهة» عام (1971م(، واستعان فيها براو وأغان وتمثيل صامت.

يقول و. داثورني إن «هؤلاء الكتاب يشتركون في خاصية واحدة هي الاغتراف من مخزون التجربة التقليدية للجماعة وإضفاء لكل جديد عليها»[11].

ومن الأوبرات المشهورة التي ألفها أوجونمولا أوبرا «مدمن عرق البلح»، التي اقتبسها من رواية توتولا المعروفة بهذا الاسم. وفي هذه الأوبرا نلتقي المدمن وقد غفا في جلسته. ثم يتغير المشهد فنعرف أن ساقيه مات، وأنه لحق به في مدينة الموتى كي يعيده، وتبدأ الأوبرا بحفل شراب كرنفالي

يقيمه بطلها لانكي لأصدقائه حيث يغني فيه:

فلنشرب جميعاً عرق البلح بكل ما أوتينا من قوة!
إن عندي عبيداً وآخرين ملزمين بالعمل بغير أجر،
عندي ست زوجات وثمانية أطفال.
عندي مال ودار
إن هذا لغرور مني
أما عرق البلح، عرق البلح، عرق البلح، عرق البلح
فلنشرب عرق البلح بكل ما أوتينا من قوة.

ثم يستمر حفل الشراب على هذا النحو، حيث يشارك الضيوف بالأحاجي من مثل:

- ما الذي تراه على ماء البحر ولا تراه على الأرض؟
- القمر والنجوم
ما الذي يسقط في الماء ولا يحدث صوتاً؟
- الإبرة.
- من هي الزوجة التي يم لليمين وتطارد زوجة بمائة جنيه حتى تطردها من البيت؟
- عرق البلح!

ثم يغني لانكي مرة أخرى لعرق البلح حتى ينتهي فيرسل ساقيه ألابا لإحضار المزيد. ولكن ألابا يسقط من فوق نخلة البلح ويموت، وعندئذ يلقى لانكي بنفسه على الأرض ويموت بعد أن يهتف: «لابد من عودة ألابا». وهنا تبدأ مغامراته العديدة في مدينة الموتى، حتى يصل في نهايتها إلى ساقيه. ولكن الساقي لا يستطيع مغادرة المدينة، ويكتفي بإهداء سيده بيضة سحرية تحيل الماء إلى عرق البلح. ويعود لانكي سعيداً بالهدية الثمينة. ثم يستيقظ المدمن، فنتبين أن كل ما مر بنا كان حلما. وعندئذ تنتهي الأوبرا-كما بدأت- بالغناء لعرق البلح!

وهذه الأوبرا الفلكلورية Folk-Opera كما يسمونها هناك واحدة من كثير على طرازها. وتقوم فيها الموسيقى والرقص والأغاني بدور مهم، وتعالج موضوعات شعبية ابتداء من النقد الاجتماعي إلي السياسة وقصص الإنجيل والمآسي التاريخية، وتستخدم لغة اليوروبا، ولا تجد من يدونها ويحفظها،

ولكنها تجد إقبالاً كبيراً من الجمهور، وتعرض في المهرجانات المسرحية، وتنافس المسلسلات التليفزيونية.

أما النهضة المسرحية، أو ما سمي باسم «الدراما الجديدة» في نيجيريا، فقد بدأت في الستينيات على أكتاف جيل جديد من المتعلمين والمثقفين ثقافة إنجليزية. وتولى هؤلاء الشباب إقامة مسارح قومية، واستخدموا طرقاً فنية أوربية، وأداروا مسرحياتهم حول القضايا الوطنية، وإن كانوا اقتصروا على الكتابة باللغة الإنجليزية، ووظفوا مواهبهم الشعرية في خدمة النثر الدرامي. وقد حرك هذه النهضة المسرحية الجديدة وقادها شاعر وقصصي وممثل ومخرج موهوب أتيح له بعد سنوات (1986م) أن يفوز بجائزة نوبل في الأدب، وهو وولي شوينكا، الذي استكمل دراسته العالية في إنجلترا، وعاد إلى بلاده عشية إعلان استقلالها عام 1960، فتولى دفة الحركة المسرحية، وكون فرقة باسم «أقنعة 1960»، وجمع لها عددا من خيرة الشباب المثقف الموهوب من أساتذة الجامعة والطلاب والعمال. كما كون فرقة أخرى باسم «مسرح أوريزون» جعلها أقرب إلى مركز تدريب على فنون الدراما ورعاية المواهب. وكان-في معظم الحالات-يولف للفرقتين، ويخرج لهما عروضهما، ويساهم بالتمثيل في الوقت ذاته.

وقد شجع ظهور شوينكا وفرقتيه على ظهور فرق أخرى ساهمت معه في تلك النعمة غير المسبوقة. ومن أهم هذه الفرق فرقة جامعة إبادان التابعة لمدرسة الدراما بالجامعة المذكورة. وهي فرقة طلابية اهتمت بتمثيل مسرحيات شكسبير وتجولت بعروضها في أنحاء البلاد، وكذلك فرقة شرق نيجيريا التي تولت تقديم أعمال شاعر ومسرحي موهوب آخر هو جون ببر كلارك، وفرقة إلدرد فاييريسما نسبة إلى مديرها الممثل والمخرج.

ومع أن هذه الفرق وغيرها روجت للمسرح في نيجيريا، وجعلته جزءا من الحياة اليومية، وأتاحت الفرصة لظهور مواهب بارزة في التأليف وعلى رأسها شوينكا وكلارك، فقد واجهتها صعوبات جمة، وأهم هذه الصعوبات التعصب المحلي عند الطبقة المتوسطة ضد ظهور المرأة على خشبة المسرح، والنظر إلي التمثيل على أنه نشاط مهين، مما قلل فرص الفرق في الاحتفاظ بممثلاتها أو إيجاد غيرهن، وكذلك شكلت اللغة الإنجليزية في التأليف حاجزا أمام الوصول إلى جمهور اللغات المحلية العريض، فضلاً عن نقص

دور العرض المسرحي وعدم صلاحية معظم الموجود منها للعروض الكبيرة، وانشغال الممثلين بأعمال ووظائف أخرى غير التمثيل. وهذه كلها صعوبات عامة في الحقيقة، لا تخص نيجيريا وحدها بمقدار ما نجدها شائعة في كثير من بلدان العالم الثالث، ولاسيما في أفريقيا.

غير أن ظهور شوينكا وكلارك كان أهم ثمار تلك النهضة المسرحية في نيجيريا.

١ - وولي شوينكا

ولد عام 1934م، في إحدى قرى غرب نيجيريا لأبوين من شعب اليوروبا. ودرس بجامعة إبادان ثم بجامعة ليدز البريطانية، حيث أقام في بريطانيا خمس سنوات (1954- 1959م) عمل في آخرها بمسرح البلاط الملكي كمؤلف مقيم، أي فاحص نصوص. وفي تلك الأثناء شرع في كتابة مسرحيتين قصيرتين (سكان المستنقع، الأسد والجوهرة) أخرجهما المخرج البريطاني جيفري إكسورثي في إبادان عام 1959 م. وفي العام التالي حصل على منحة من مؤسسة روكفلر الأمريكية، وعاد إلي بلاده لدراسة الفنون المسرحية الأفريقية. ثم عمل محاضراً بجامعة إبادانآباداشأ فرقة أقنعة 1960م، المسرحية، وانتقل إلى تدريس الأدب الإنجليزي بجامعة أيفي Ife في آبادا. وفي عام 1963 م، عين رئيساً بالنيابة لقسم اللغة الإنجليزية بجامعة أتجوس، وأنشأ فرقة أوريزون المسرحية في العام التالي.

وفي عام 1965 م، تعرض شوينكا للاعتقال واتهم بسرقة شريطين إذاعيين عليهما خطبة لرئيس وزراء الإقليم، ومع أنه أثبت براءته من التهمة فلم يخل سبيله إلا في أواخر ذلك العام. وفي العام التالي فاز بجائزة مسرحية بريطانية بالاشتراك مع الكاتبين طوم ستوبارد وجون وايتنج. وفي عام 1967، عين مديرا لمدرسة الدراما التابعة لجامعة آبادا. ولكنه اعتقل مرة أخرى قبيل تسلمه المنصب الجديد. وكان الاعتقال هذه المرة بأمر الحكومة الاتحادية بتهمة القيام بنشاط موالي لبيافرا خلال الحرب الأهلية، ولكن اعتقاله دام أكثر من سنتين قضاهما في الكتابة والتأليف. وأفرج عنه في 26 أكتوبر 1969 م، فعاد إلى وظيفته التي لم يكن تسلمها، وظل بها حتى استقال عام 1972م، وبعدها غادر البلاد، فتنقل بين أوربا وأمريكا وأفريقيا،

محاضراً في جامعاتها، ومحرراً لمجلة Transition الأدبية بعد انتقالها من أوغندا إلى غانا، وأمينا عاما لاتحاد كتاب الشعوب الأفريقية. ولم يعد إلى نيجيريا إلا بعد سقوط عهد الجنرال جوون عام 1976. وعلل منفاه الاختياري ذاك بأنه كان نتيجة الضغوط التي وقعت عليه في ذلك العهد من جراء نشاطه السياسي والمسرحي. وبعد عودته عين رئيساً لقسم الأدب المقارن بجامعة أيفي. وعاد إلى نشاطه في الكتابة والتأليف حتى فاز بجائزة نوبل في الأدب عام 1986م.

ليس شوينكا مؤلفاً مسرحياً وحسب، ولكنه ممثل ومخرج أيضاً، فضلاً عن كونه شاعراً وروائياً ومترجما وناقدا ومحاضرا. وليس في تعدد نشاطه هذا ما ينفرد به سوى موهبته وأصالته وغزارة إنتاجه، فمعظم أدباء نيجيريا وغيرها من البلدان خارج مجال العربية متعددو النشاط والأجناس الأدبية. ومع ذلك تحتل المسرحية المرتبة الأولى في قائمة إنتاجه. فله نحو 20 نصاً مسرحيا لم ينشر منها سوى 14 مسرحية. ومع أن معظم هذه المسرحيات العشرين قصيرة، من فصل واحد، فقد حققت له شهرة دولية عريضة، إمّا عن طريق العرض المباشر في أوربا وأمريكا، وإما عن طريق الترجمة. وظهرت عن أعماله دراسات جامعية عديدة. ووصفه المستفرق الإنجليزي جيرالد مور في كتابه عنه بأنه «صاحب خيال تراجيدي كبير» [12]. كما قال عنه الناقد النيجيري إبيولا أيريلي إن «النوعية الخاصة لعظمة كتاباته تفرض نفسها على عقولنا».

ومن الممكن تصنيف مسرحياته العشرين على النحو التالي:

أ-مسرحيات قصيرة، مثل: سكان المستنقع، الأسد والجوهرة، الاختراع (غير منشورة، (رقصة الغابات) عرضت في احتفالات استقلال بلاده عام 1960م)، السلالة القوية، محن الأخ جيرو، تحولات جيرو، وباستثناء مسرحيات: رقصة الغابات، الأسد والجوهرة، محن الأخ جيرو، كتب شوينكا مسرحياته القصيرة الأخرى شعراً، أو شعراً ونثراً. ومع أنها جميعاً تستوحي الكثير من مخزون الفلكلور عند اليوروبا فهي تعالج مشكلات وموضوعات عصرية وإنسانية عامة.

ب-مسرحيات طويلة نسبياً، مثل: الطريق، محصول كونجي، مجانين ومختصون، الموت وسائس خيول الملك. وتشترك مع سابقاتها في المراوحة

بين النثر والشعر، أو مزج الأغاني الشعبية، فضلاً عن الارتكاز على التراث الفلكلوري، مع معالجة الموضوعات العصرية والإنسانية.

ج-مسرحيات مقتبسة، وهي اثنتان: باخوسيات بوروبيدس عن مسرحية «الباخوسيات» أو «عابدات باخوس» للمسرح الإغريقي يوروبيدس، أوبرا وونيوزي عن مسرحيتي «أوبرا الشحاذين» للكاتب الإنجليزي جون جاي، و«أوبرا القروش الثلاثة» للكاتب الألماني برتولت برخت. وفي المسرحية الأولى احتفظ شوينكا بمكان الأحداث وزمانها وشخصياتها دون تغيير كبير، ولكنه أضاف بعض المعاني، فجعل باخوس إلهاً للشعب لا إلهاً مخمورا، وجعل ملك طيبة شرها للسلطة، كما جعل الكورس من العبيد الذكور، في حين حافظ في المسرحية الأخرى على الأفكار الموسيقية والغنائية المشهورة عند جاي وبرخت، ولكنه جعلها جزءاً من السياق الأفريقي المعاصر على الساحة السياسية. وضم إلى شخصياتهما بعض الشخصيات الأفريقية مثل الإمبراطور بوكاسا وعيدي أمين، وبعض العسكريين من أعضاء الحكومات الأفريقية، وسخر من البورجوازية العسكرية وجهل أنظمتها وبذاءتها وقسوتها. ولكنه لم ينشر سوى «باخوسيات يوروبيدس».

د-مسرحيات غير مسرحية، مثل: قضبان الخشب على الأوراق، قبل إطفاء الأنوار، والأولى أذيعت عام 1960م، وقد وضع لها عنواناً فرعياً هو «شعيرة لموت الطفولة». وتدور حول شاب يثور على تسلط أبيه القس وعقيدته الدينية. أما الأخرى فقد نشرها عام 1971، على غير ما فعل مع الأولى. وتدور حول حالة الفوضى السياسية التي عمت نيجيريا في منتصف الستينيات. ولكنها ضعيفة البنية الدرامية، وتقوم على عرض الأحداث بشكل تسجيلي ممزوج بالتعليقات والسخرية المرة.

في هذه المسرحيات وغيرها تتجلى شاعرية شوينكا حتى في أبسط المواقف الدرامية، و أبلغ مثال على هذا هو الشعر الذي يكتب به مسرحياته. ومنه هذه الفقرة من مسرحية «الأسد والجوهرة». وبطلتها «سيدي» حسناء القرية التي يتنافس على حبها لاكونلي المدرس الشاب وشيخ القرية العجوز باروكا. ويدور المشهد صباحاً عند حافة السوق التي يحدها جدار المدرسة، حيث تظهر «سيدي» وعلى رأسها دلو صغير مملوء بالماء. وما إن تظهر على المسرح حتى يظهر وجه لاكونلي من نافذة الفصل، والأولاد ينشدون عمليات

الضرب المعروفة. ويترك لاكونلي الفصل فور رؤيته للمحبوبة، ويهرع إليها، ثم يدور هذا الحوار الذي تبدأ به المسرحية أيضا:

لاكونلي: دعيني أحمله عنك

سيدي: كلا.

لاكونلي: دعيني «يمسك بالدلو فيتساقط بعض الماء عليه».

سيدي «سعيدة»:

هاك برّد آلامك أليس عندك خجل؟.

لاكونلي: إليك ما قالته القذر للنار: أليس عندك خجل-أفي مثل سنك تلعقين قعري؟ ولكنها انتشت بالدغدغة أيضاً.

سيدي: الدرس حافل بالحكايات هذا الصباح. والآن، إذا كان الدرس انتهى فهل آخذ الدلو؟

لاكونلي: كلا. سبق أن قلت لك ألا تحملي أثقالا على رأسك. ولكنك عنيدة مثل جدي جاهل. فهذا أمر يؤذي العمود الفقري. ويقصر عنقك، حتى إنك سوف تفقدين عنقك في القريب العاجل. أتحبين أن تظهري مسحوقة بلا عنق، كما يظهر الناس في رسوم تلاميذي؟

سيدي: لماذا يقلقني هذا؟ ألم تقسم أن مظهري لا يؤثر في حبك؟ لقد. قلت لي أمس وأنت تجرجر ركبتيك في التراب: يا سيدي، لو كنت محنية أو بدينة، وكان جلدك محرشفاً مثل...

لاكونلي: كفى!

سيدي: إنها أردت ما قلته أنت.

لاكونلي: نعم، ولن أتنازل عن كل كلمة قلتها، ولكن، هل من الواجب أن تستغني عن عنقك لهذا السبب؟ سيدي، هذا شيء لا أنوثة فيه، فالعناكب وحدها هي التي تحمل أثقالاً مثل ما تفعلين.

سيدي (بعجرفة وهي تكشف عن عنقها):

حسن، هذا عنقي وليس عنكبوتك [13].

ولعلنا لاحظنا في الفقرة السابقة شيئا من الدعاية المستترة إذا صح التعبير. وهذه خاصية أخرى في مسرحيات شوينكا. بل إن هذه الدعابة تتدرج حتى تصبح عارية، أو مباشرة، في كثير من الأحيان. غير أن الشاعرية تعلو في أحيان أخرى، كما حدث في مسرحية «رقصة الغابات»، وتطغى

على الموقف الدرامي، فتصيبه بالغموض وصعوبة الفهم.

إذا كانت الشاعرية، والدعابة المصحوبة بالسخرية الشديدة أحيانا، من الخصائص البارزة في مسرحيات شوينكا، فهناك أيضاً الارتباط الشديد- إلى حد الالتزام الصريح-بالمجتمع النيجيري، والأفريقي بشكل عام. ومن أهم صور هذا الارتباط دوران المسرحيات حول موضوعات أفريقية أساسا، إما من العهد الاستعماري أو من عهد الاستقلال حتى في مسرحيتيه المقتبستين اللتين أدخل عليهما نكهة أفريقية واضحة. ومن أهم صور هذا الارتباط أيضاً اعتزازه الشديد بالتراث الفلكلوري الأفريقي، ولاسيما في أكثر صوره محلية، أي فيما يتصل منه بقومه من اليوروبا الذين اغتنت لغتهم وتراثهم بالأساطير والحكايات والأمثال، وكلها أجناس أدبية يمتح منها المؤلف ويستوحي دقائقها.

ويتصل بهذا الاعتزاز بالتراث الفلكلوري إلحاح شوينكا الدائم على تطعيم مسرحياته-من الناحية الدرامية والتقنية-بعناصر عديدة من التراث الفلكلوري في الموسيقى والغناء والرقص والدراما، فضلا عن إلحاحه المستمر على أصالة الشكل المسرحي الأفريقي، بحيث يتميز عن الشكل المسرحي الإغريقي السائد في المسرح العالمي. ولذلك أبدى إعجابه الشديد بمسرحيات برخت، من حيث كونها لا تتقيد بالقواعد الأرسطية الموروثة، وتتحرر من الأفكار المسبقة عن الدراما. ومع ذلك فهو لا يميل إلى التزام برخت السياسي، ويعتقد أن التزامه الوحيد إزاء جمهوره هو التأكد من أن هذا الجمهور لا يغادر المسرح وهو سأمان. ويضيف إلى ذلك قوله: «لا أعتقد أن لدى أي التزام بأن أنور أو أثقف أو أعلّم، فلست أملك هذا الإحساس بالواجب أو التعليمية-على عكس برخت مثلاً» [14]، ومع ذلك فقد أعلن بعد هذا التصريح-المنشور في إحدى مقابلاته الصحفية المبكرة- أن الفنان الأفريقي «قام في مجتمعه دائماً بوظيفة المسجل للأعراف والتجربة، والصوت العاكس لرؤية عصره. وقد حان الأوان لأن يستجيب لهذا الجوهر الذي بداخله»[15].

ومع أن شوينكا كثير الاستعانة بالتقنيات الأخرى للفنون الفلكلورية المحلية، مثل التمثيل الصامت، والعودة للماضي والشعائر والرموز والاحتفالات وإحياء شخصيات الأسلاف، فهو يفعل هذا كله لهدف فني

معين، هو تدعيم الأثر العاطفي والعقلي لمسرحياته. وفي سبيل هذا الهدف يجري في مسرحياته شريان تجريبي واضح، يقربها أحياناً من المسرح التعبيري، مثلما يقربها أحياناً أخرى من مسرح العبث. فهو دائم السعي وراء أصالة الشكل الدرامي، وتفرده، مثلما هو دائم الإلحاح على فضح الشر والفساد والظلم. ومن هذا المسعى الأخير ينطلق اهتمامه الراسخ بوضع الإنسان على الأرض، ومخاطبة قضاياه العامة وأشواقه الأساسية، حتى وهو يصور هذا الإنسان شديد المحلية، يعيش داخل الغابة، ويعبد أوجون، إله الحديد والدمار والإبداع-في آن واحد-عند اليوروبا، في غرب نيجيريا.

هذه الخصائص الفنية والفكرية جميعا تكاد تجتمع في آخر مسرحية طويلة ألفها شوينكا، وهي «الموت وسائس خيول الملك» Death and the Kings Horseman التي ظهرت عام 1975 م. وأساسها واقعة حقيقية من تاريخ نيجيريا الحديث سبق أن عالجها دورو لا بيدو في إحدى مسرحياته الشعبية بلغة اليوروبا. وتتلخص في أن ملك إحدى الممالك اليوروبوية القديمة مات عام 1946 م. وكانت الشعائر تقضي في مثل هذه المناسبة بأن ينتحر سائس خيول الملك، وأن يدفن مع مولاه. وبناء على ذلك استعد السائس لملاقاة مصيره عن إيمان ورحابة صدر. ولكن مأمور المنطقة الإنجليزي يعلم بما أقدم عليه السائس، فيبعث إليه قوة من رجاله لاعتقاله وسجنه، بدعوى أن الشعيرة غير إنسانية ومتخلفة، وأن من واجب سلطة الاحتلال أن تحمي الرجل من نفسه ومن ثقافته.

وتناول شوينكا هذه الواقعة التاريخية، وأقام حولها مسرحيته، وجعل الملك يموت قبل شهر من بداية الحدث الرئيسي، وهو انتحار السائس ليلة دفن مولاه. وجعل السائس نفسه يستعد للموت كأنه يستعد لليلة زفافه، فالموت عنده ليس نفياً من الحياة، وإنما عبور إلى عالم الأسلاف والأجداد، أو هو مرحلة في تلك الصلة غير المقطوعة بين الموتى والأحياء الذين لم يولدوا بعد. وفي تلك الليلة ذاتها يتخذ السائس لنفسه زوجة شابة، وكأنما يعبر بذلك عن سعادته واستمرار حياته بعد غيابه الجسدي. ولكن مأمور المنطقة الإنجليزي يبدد هذه السعادة، ويطعن الرجل في معتقداته، ويعتقله. وعندئذ تتلاحق الأحداث. فقد علم ابن السائس الذي يدرس في أوربا

بموت الملك فعاد ليكون في معية أبيه حين يلحق بمولاه. ولكنه يفاجأ بسجن أبيه، ويشعر بأن شرف الأسرة وعقيدتها في خطر، بل يشعر بأنه-كوريث للأب-يجب أن يكون عند مستوى المسؤولية، فينتحر هو نفسه مفتدياً أباه. وحين يعلم الأب في سجنه بما حدث يرتعد كأنما أصابته صاعقة، ويشعر بانهيار الأسس الأخلاقية والميتافيزيقية لوجوده، فيشنق نفسه في زنزانته. وحين يصل نبأ هذا الموقف إلى الضابط الإنجليزي يصاب بالحيرة والذهول. وتقوم بطانة المسرحية، المكونة من شخصيتين-إحداهما تمثل المداح-بالبكاء على روح القوم بعد تمزيق الصلة بين وجودهم ورؤية الحياة التي تسند هذا الوجود.

ينشد إيالويا-أحد ركني البطانة-على جسد الأب المنتحر، المسجى على خشبة المسرح إلى جوار جسد ابنه:

هنا يرقد شرف دارك وجنسك. ولأنه لم يستطع تحمل هروب الشرف من الأبواب فقد صدّه بحياته. وبرهن الابن على أبيه. ولم يبق شيء في فمك كي تصرّ عليه سوى لثة الطفل [16].

ويرثيه المداح بقوله:

لقد وضحنا أعنة الدنيا في يديك يا إليسين، ولكنك شاهدتها وهي تمرق فوق حافة الهاوية المرة. وجلست معقود الذراعين في حين راح الغرباء الأشرار يحرفون الدنيا عن مسارها، ويحطمونها وراء حافة الخواء-ورحت تغمغم، لا نستطيع أن نفعل الكثير، لقد ترى نتخبط في مستقبل أعمى.

لقد حول ولي عهدك العبء على كتفيه. فماذا ستكون النهاية؟ لسنا آلهة كي نعرف الجواب. ولكن هذا البرعم الغض سكب عصارته في ساق أبيه، ونحن نعرف أن هذه ليست سنة الحياة، إن دنيانا تتدحرج في عقم الغرباء يا إليسين» [17].

ومن الواضح أن الأب إليسين وابنه أولندي شخصيتان تراجيديتان، ولكن المؤلف لا يسجل-على نحو درامي-دوافع تراجيديتهما وحتمية سلوكهما، وإنما يستعيض عن ذلك بالعبقرية الغنائية في لغته الدرامية كما لاحظ-بحق-الناقد النيجيري بيودون جيييوفو، الذي أضاف أن هذه اللغة مشحونة هنا بالمجاز والاستعارة أكثر من أي مسرحية أخرى لشوينكا [18]. غير أن انتحار الابن وأبيه لم يكن محافظة منهما على العرف والتقاليد، وإنما كان

في الأساس تحديا للرجل الأبيض وعرفه وتقاليده. فالسخرية الشعبية بالرجل الأبيض واضحة في المسرحية، ولاسيما على لسان النسوة اللواتي تجمعن في السوق واعترضن طريق الجاويش الذي أرسله الضابط الإنجليزي للقبض على إليسين. وهذه السخرية مظهر من مظاهر الصراع بين الرؤية الأفريقية للحياة ونظيرتها الأوربية الدخيلة. ومع ذلك أوضح المؤلف في كلمته التمهيدية للمسرحية أن «العامل الاستعماري مجرد حادثة: لا أكثر من شرارة».

فالمواجهة في المسرحية ميتافيزيقية إلى حد كبير، تتجسد في الأداة البشرية التي هي إليسين-وعالم العقل اليوروبوي-عالم الأحياء، والموتى والأجنّة والرحيل المقدس الذي يربط الجميع، ألا وهو الانتقال. «ومعنى هذا أن المؤلف ينفي علاقة المسرحية بصراع الثقافات الناجم عن الاحتلال والسيطرة الاستعمارية، بل هو يحذر القارئ من هذا التفسير. ولكن التحذير ليس في محله، لأن تفسير المسرحية على هذا النحو لا ينفي تفسير مؤلفها نفسه.

كانت هذه أول مرة-على أي حال-يلجأ فيها شوينكا إلى التاريخ. ومع ذلك لم يأخذ الواقعة التاريخية على علاقتها، وإنما أضاف إليها قرار إليسين بالزواج من شابة صغيرة ليلة انتحاره، وجعل ابنه مبعوثاً في أوربا للدراسة. وليس من الحتمي أن نصنف المسرحية بأنها تاريخية، فالتاريخ فيها لا يزيد على واقعة صغيرة محدودة الإطار، بث فيها المؤلف الكثير من الحيوية رأسياً وأفقياً وجعلها تستجيب لعالمه الحافل المدهش. وإذا كانت هذه أقوى مسرحياته درامية وأنضجها شاعرية، فهي-أيضا-من أغناها بالرموز والإشارات. ومع ذلك فمن النادر أن نجد فيها-وفي غيرها من مسرحيات شوينكا-شخصية درامية مقنعة تماماً أو مرسومة جيدا.

2- جون ببر كلارك

ولد عام 1935 م، بإحدى قرى ولاية الغرب الأوسط، وتعلم بالمدارس المحلية، ثم تخرج من جامعة إبادان عام 1960م، متخصصاً في اللغة الإنجليزية وأدركته حرفة الشعر وهو طالب. وبعد تخرجه عمل بالصحافة، ثم سافر إلى أمريكا عام 1962م، بمنحة إلى جامعة برينستون، حيث ألف مسرحيتيه:

الحفلة التنكرية، الطوف. ثم عاد في العام التالي فعمل باحثاً بمعهد الدراسات الأفريقية بجامعة إبادان لمدة عام، حيث أعد بحثاً عن الأساطير والملاحم عند شعب الإيجو الذي ينتمي إليه. ثم انتقل إلى العاصمة-لاجوس-محاضراً في اللغة الإنجليزية بجامعتها. وفي عام 1969م اشترك مع الناقد أبيولا أيريلي في تحرير مجلة «أورفيوس الأسود Black Orpheus» التي نشر بها باكورة شعره. ومنذ ذلك الحين استمر في التدريس بالجامعة المذكورة، حتى أصبح أستاذا للغة الإنجليزية وآدابها بجامعة لاجوس منذ سنوات. كما أصبح موضوعاً لعدد من الرسائل والدراسات الجامعية والنقدية.

وقد تراوح إنتاج كلارك بين الشعر والمقال والمسرح (أربع مسرحيات فقط)، ولكن إنتاجه المسرحي قليل جداً بالقياس إلى شوينكا، وإن كان يستمد موضوعاته-مثله-من تراث أمته وحياتها المعاصرة.

كانت أولى مسرحياته قصيرة من فصل واحد بعنوان «أنشودة جَدْى»، وهي تراجيديا (عام 1961م) تدور حول صياد فقير يصاب بالعنّة ذات يوم، فتلجأ زوجته إلى الطب الشعبي ثم تتحول إلى أخيه الأصغر فتحمل منه سفاحاً. وحين يكتشف الصياد خيانتها يقرر قتل أخيه، ولكن أخاه لا يمهله، إذ يشعر بالذنب فيشنق نفسه. ولا يجد الصياد في النهاية سوى الانتحار، في حين تجهض الزوجة نفسها وتموت أثناء الولادة. وفي مسرحيته الثانية «الحفلة التنكرية» (عام 1964م)، يلح كلارك على مشكلة العنة مرة أخرى. ولكن العنة هنا تطارد ثلاثة أجيال في أسرة واحدة. ويتكرر ظهور فكرة التطهر من الخطيئة بمعاناة اللعنة. فهنا أب يقتل ابنته لأنه لا يريد لها الزواج من رجل تطارده اللعنة، فتكون النتيجة أن يقع هو نفسه في الخطيئة، ويعاني لعنة القتل، ويذهب ضحيتها على يد حبيب ابنته. وفي مسرحيته القصيرة الثالثة «الطوف» (1964 م) نواجه أربعة رجال من قاطعي الأخشاب يستخدمون طوفاً من جذوع الأشجار في التنقل عبر النهر، ولكنهم يضلون طريقهم ذات يوم في نهر النيجر، ويشرفون على الهلاك. وفي تلك الأثناء يكشف المؤلف عن الكثير من المشاق التي تواجه الإنسان، وترخص الموت في عينيه.

وفي هذه المسرحيات القصيرة الثلاث استخدم كلارك الشعر المرسل، بتمكن وموهبة، حتى طغى الشعر والشاعرية على الدراما وأصولها في

كثير من المواقف. ولكنه أثبت-بما لا يدع مجالاً للشك-أنه ذو رؤية تراجيدية واضحة للحياة والكون والبشر. ففي المسرحيات الثلاث يطالعنا الإنسان الفرد في مواجهة قانون طبيعي لا يرحم أو قانون اجتماعي صارم، وكأننا في حضرة التراجيديا الإغريقية، وكأن ثمة شبهاً بين المجتمع الإغريقي القديم والمجتمع النيجيري التقليدي» كما لاحظت المستفرقة الإنجليزية آن تيبل [19] ومع ذلك يتميز كلارك عن سابقيه من الإغريق بأنه لا يميل-عادة-إلى ذلك الأسى الممضي الذي يميز التراجيديا الإغريقية. فعنده-على الأقل-شيء من الرضا حتى في مواقف الحزن، وهو الرضا الذي يبعثه الإيمان العميق بالقدر والخضوع الشديد للتقاليد. ولكن، مما لا شك فيه-باعترافه هو نفسه-أن التراجيديا الإغريقية أثرت فيه-ونبهته على ارتياد المناطق التراجيدية في التراث الأفريقي والاستفادة من عناصر هذا التراث [20].

استمر كلارك-على أي حال-في بعث الروح التراجيدية الأفريقية واستغلالها، حتى صارت مسرحياته كلها سعيا متصلا وراء هذا الهدف. وساعده على ذلك غنى التراث الشعبي في بلاده. فقد عاد في مسرحيته الطويلة الوحيدة-بعد مسرحياته القصيرة السابقة-إلى سيرة شعبية لبطل تراجيدي يدعى «أوزيدي»، فجعلها مدار المسرحية، واحتفظ لها باسم البطل، حين نشرت عام 1966م. وكان قد سمع هذه السيرة من أحد رواتها وهو في التاسعة من عمره، فشغلته حتى عاد إليها بعد تخرجه وتفرغه للبحث في التراث الشعبي لقومه (الإيجو) ثم قام بمحاولات عديدة لتسجيلها على لسان أحد رواتها المشهورين حتى نجح في ذلك، ونشر نصها الأصلي مع ترجمته الإنجليزية بعنوان «سيرة أوزيدي» عام 1977 م، أي بعد أكثر من عشرة أعوام على ظهور المسرحية.

وتتلخص القصة الأصلية في أن ملك أوروبا-بمنطقة دلتا النيجر حيث ولد كلارك-يموت فجأة، فيجتمع مجلس المحاربين والشيوخ في المملكة لاختيار ملك جديد. وبناء على تقاليد تولي الملوك من أبناء الأسر المرموقة يأتي الدور على أسرة أوزيدي التي اشتهر منها أوزيدي نفسه، بعد أن صار محارباً ذا صولات وجولات، وعضوا بمجلس المحاربين والشيوخ. ولكن المجلس يكتشف أن لأوزيدي أخا أكبر سنا، وبذلك فهو أحق منه بالمملكة حسب التقاليد. ويعترض أوزيدي على قرار المجلس على أساس أن أخاه

عبيط، لا يصلح للحكم. ومع ذلك يوافق الأخ العبيط، ويرحب بالقرار. ويمتثل أوزيدي، ويقف في صف أخيه، لمساندته على الأقل. وسرعان ما يتبين أن أعضاء المجلس بدءوا في استغلال الموقف، وتجاهل الملك العبيط الذي اختاروه، والحكم من وراء الستار. ويواجه أوزيدي الموقف الجديد بحسم وصلابة، فيطلب من أعضاء المجلس التزام قرارهم والاعتراف بسلطات أخيه. ولكن الأعضاء الضالعين في التآمر يتحالفون ضده، ويقتلونه، ثم يجزون رأسه ويقدمونه لأخيه الملك. وفي تلك الأثناء تكتشف زوجة أوزيدي أنها حامل. فتهرب إلى البلدة التي تعيش بها أمها الساحرة المشهورة ووسيطة أكبر إلهة في المنطقة. وتحتضن الأم ابنتها حتى تضع مولودها، فإذا به ذكر، فتطلق عليه اسم أبيه، وتعده الجدة للانتقام من قتلة أبيه، وتستعين بكل ما أوتيت من قوى السحر والإلهة التي ترعاها، حتى يشب أوزيدي الجديد عن الطوق ويصبح مثل أبيه محارباً خطيراً، وعندئذ تعود به الجدة إلى أوروبا مع أمه، ثم يقود القدر إليه من يدله على قتلة أبيه فيقتلهم جميعاً، ولكنه لا يستطيع أن يخفف من نزعة القتل والتدمير التي تملكته، حتى إنه كاد أن يفتك بجدته نفسها خطأ ذات يوم!

تناول كلارك هذه المادة الغنية بالأحداث والشخصيات فصنع منها مسرحية تراجيدية بالمعنى الإغريقي، أي بسيطرة القوى غير المنظورة على مصير الإنسان وتحكمها في أفعاله، ولكنه عدّل في طبيعة هذه القوى فجعلها منظورة تتمثل في الأم والجدة أي أنها قوى إنسانية، حتى لو استعانت بالسحر أو إلهة المنطقة أو غيرهما من القوى غير المنظورة. ثم أضفى على السيرة الشعبية معنى معيناً أبرزه بوضوح، وهو أن الإنسان قد يكتسب هوية أو مصيراً من الخارج، كأن يكون منتقما أو باحثاً عن الثأر كما حدث لأوزيدي الابن، ولكنه يفقد هويته الحقيقية من الداخل، ويصبح باحثاً عن هوية. وهذا ما حدث لأوزيدي في النهاية. فقد انتقم لأبيه، وتمادى في انتقامه إلى أبعد حد، دون أن يجد هويته الحقيقية كإنسان.

وهاهو أوزيدي يحاور أمه:

لا أستطيع أن أزرع أو أصطاد..
ولا أنا بمستطيع أن أجني ربحا من مبادلة الزرع والصيد بالفواكه،
فقد ولدت حاملاً سيفا في يدي.

مطبق القبضتين، ساعيا إلى النزال.
سرت على هذه الصراط، لم أنحرف.
قائلا بواجبي بعون أبي الميت.
أما الآن فأنا مثل نهر تعرض لدوامة.
أوشك على التوقف عن الدوران السريع.

وتقول له أمه إنها لن تدعه يقاتل بعد ذلك، أي بعد أن أخذ بثأر أبيه. ولكنه يلخص لها المشكلة ببلاغة موجزة قائلا:

أجل، إن أبي ينام هانئا، ولكن
ماذا عن حالي؟ حسبي أن أخرج
فأجد الأطفال يعدون ليخفوا وجومهم
بين أقدام أمهاتهم...
أجل، إن أبي مرفوع الهامة، الآن،
تحرر من أيكة الليل،
وينام قرير العين حقا، وأن أمشي
هنا يقظان، فحسبي أن أغمض عيني
عن رؤوس أولئك الذين أزقت دماءهم
وهي تساقط، وتتدحرج، وتتقافز،
حول قدمي، مثل البراغيث الكبيرة،
وتصرخ مطالبة بمص دمي [21]

ولكن أوزيدي يظل-حتى نهاية المسرحية بعد ذلك-بطلاً من الخارج، وعدماً من الداخل، كما لاحظ-بحق-المستفرق الإنجليزي مايكل إثرتون[22]. ولهذا يصرخ أوزيدي في نهاية المسرحية في وجه جدته: «لا أريد أن أقتل أحدا بعد اليوم!»

غير أن كلارك لم يتصرف كثيراً في الجسم الأساسي لسيرة أوزيدي ولم يتخل عن الجوانب الأخلاقية فيها. فأوزيدي الأب حريص على القيم. وحين اختير أخوه العبيط ملكا بغير سلطة دافع عنه من منطلق الوقوف ضد التلاعب والغش والتآمر، ودفع حياته ثمنا لذلك الدفاع. وما مصرعه إلا دليل على أن الفساد نخر عظام الجماعة أو المملكة، وما عودته في صورة ابنه إلا تمرد على الفساد ورغبة في إعادة الحق إلى نصابه. وما

محاولته قتل جدته-وهي الإضافة الوحيدة إلى النص الأصلي-إلا تأكيد للبعد الإنساني. وكل هذه مظاهر للالتزام بالجماعة كما يفهمه كلارك الذي لا يعتقد أن للكاتب دوراً غير تبصير جماعته بما هي عليه، وإرشادها إلى ما هو أفضل. فهو يرى أن «الهدف في إنتاج الفن هو أن تتناول المادة، وتبدع شيئا جديدا ترجو من ورائه ألا يصور الحياة وحسب، ويعين على فهم الحياة وحسب، وإنما ربما يعين أيضا على توجيه الحياة. وهنا يكمن الالتزام» [23].

لقد أعان ظهور شوينكا وكلارك، وتنشيطهما للحركة المسرحية في نيجيريا، على ظهور بعض المواهب الأخرى أيضا. ومن أهمها كاتب آخر هو: أولا روتيمي، الذي يعد أكثر قربا إلى الدراما من كلارك، من حيث إحكام الحبكة وطواعية الحوار ورسم الشخصيات. وقد ولد روتيمي عام 1938م لأبوين يعملان بالمسرح وفنونه في لاجوس. واشترك في التمثيل للهواة منذ كان في الرابعة من عمره. ودرس في العاصمة، ولكنه أكمل دراسته في أمريكا، في الفترة من 1959 إلى 1966 م، حيث تزوج أيضا. ونال البكالوريوس والماجستير من جامعة ييل في التأليف المسرحي.

وهناك أيضا كتب أولى مسرحياته بعنوان «أصاب الجنون زوجنا مرة أخرى»، وهي كوميديا اجتماعية، عرضتها فرقة الجامعة، ونالت لقب «أهم مسرحية لجامعة ييل خلال عام 1966 م». وبطلها ضابط سابق في الجيش، وأحد أبناء أسرة عريقة في لاجوس، تستهويه السياسة فيعمل بها، ولكنها توقعه في مشكلات لا حصر لها، أهمها أنه زوج لاثنتين نيجيريتين، وثالثة أمريكية لا تعلم شيئا عن ضرتيها إلا حين تصل فجأة إلى نيجيريا، وهنا تتفجر أحداث المسرحية بالمواقف المضحكة، مع خمس أغان شعبية. وحين عاد روتيمي نفسه إلى بلاده عام 1966 م غيّر خطه الدرامي واتخذ خطاً تراجيديا جديدا مبنيا على التراث الشعبي والإنساني، فألف «لا لوم على الآلهة» عام 1967م، وفيها عالج أسطورة أوديب، ووضعها في جو أفريقي خالص. كما ألف «كورونومي» عام 1969 م، و«أوفونر أومين نوجبيزي» عام 1971 م، وكلاهما تراجيديا تاريخية تقوم على التقاليد الشعبية عند اليوروبا الذين ينتمي إليهم عن طريق أبيه، وأخيرا «إجراء محادثات» عام 1979، وهي دراما تجريبية مختلفة الأسلوب.

وفي هذه المسرحيات الخمس استخدم روتيمي كل طاقاته كممثل ومخرج ومؤلف لإنتاج ما يسميه هو نفسه «المسرح الأفريقي الشامل»، الذي يضم الموسيقى والرقص والتمثيل والإيماء، كما يضم أهم مظهرين للدراما التقليدية، وهما المسرح المستدير الذي يتحلق فيه الجمهور حول الخشبة، والمشاركة الجماهيرية في العرض المسرحي. وتعد مسرحيته، لا لوم على الآلهة، (The Gods are not to blawe) أشهر مسرحياته وأغناها بالرموز. فقد كتبها في وقت كانت بلاده فيه على شفا الحرب الأهلية. وكان استخدامه أسطورة أوديب نوعا من المزج بين التراثين الإغريقي والأفريقي. ومع ذلك خرج من معالجته لها بنص أفريقي خالص، فبطلها أوديوالي مثل أوديب، تنبأت له العرافة بأنه سيقتل أباه ويتزوج أمه، ولكنه لا يتصرف من واقع حدة الانفعال وسرعة الغضب اللتين تميز بهما أوديب، وإنما يتصرف من واقع الثقة بالجماعة التي دعي إلى قيادتها وإنقاذها وهو لا يشعر بالانتماء إليها.

تأفرقت أسماء الأماكن والشخصيات في المسرحية مثلما تأفرق اسم أوديب، فأصبحت طيبة «كوتوجي» ولايوس «اديتوزا»، وجوكستا «أوجولا»، وأبوللو «أوجون» إله الدمار والإبداع عند اليوروبا الذي فتن شوينكا. كما تغير زمان الأحداث فصار أقرب إلى عشية ظهور الرجل الأبيض في أرض اليوروبا، أي في القرن الماضي، مع أن المؤلف لم يحدده في الحقيقة أما الكورس فقد تحول إلى أفراد من أبناء بلدة كوتوجي وحاشية الملك فيها وحراسه ورؤساء قبائله. ولكنه كورس يتصرف تصرفات طبيعية بغير إنشاد أو رقص. ومع أن أوديب أودت به نزوات آلهة الإغريق، فالآلهة الأفريقيون لا يعرفون النزوات. ومع أن القدر الإغريقي صارم لا يحيد، فالقدر الأفريقي مرن، يتغير من السوء إلى الحسن بتقدميات وقرابين معينة، ومع ظهور الراوي على خشبة المسرح-بعد مونولوج قصير-يبدأ الإيماء والأغاني والموسيقى والرقص في مصاحبة تطور الأحداث، ولاسيما منذ لحظة مولد الطفل للملك إديتوزا.

وإذا كانت غلطة أوديب الإغريقي التي غطت حسناته هي الغرور والتكبر فإن أوديب الأفريقي لا ينجو من هذه الغلطة. وإذا كان سلفه يعترف بذنب قتل أبيه حين يعرف هوية القتيل، فهو هنا يعترف بالذنب قبل أن يعرفها

وهاهو يخاطب هل البلدة في النهاية قائلا:

«كلا، كلا! لا لوم على الآلهة. لا يلومنّ أحد القوى العظمى. يا قومي، تعلموا من سقطتي. لعل القوى العظمى كانت ستفشل لو لم أمكّنها من استغلالي. فقد كانت تعرف ضعفي، وهو ضعف رجل سهل الاندفاع إلى الدفاع عن قبيلته ضد القبائل الأخرى» (24)

خارج نيجيريا

إذا غادرنا نيجيريا طالعتنا حركات مسرحية أقل نشاطا وخصوبة. ولا شك أن حقبة الستينيات شهدت ازدهارا مسرحياً لا نظير له في غرب القارة وشرقها وجنوبها سواء بسواء. وقد ارتبط هذا الازدهار بظاهرة الاستقلال التي عمت القارة خلال تلك الحقبة، وأشاعت الفرح والزهو والشعور بالانتماء. كما ارتبط بتأسيس الكثير من المعاهد والبرامج المسرحية المتخصصة في إبادان وأيفي ولاجوس (نيجيريا) وأكرا (غانا) ودار السلام (تنزانيا) وغيرها من المدن الأفريقية. وكانت رغبة الكتاب في خلق مسارح أفريقية قومية، واستلهام التراث، وتصوير الحياة الجديدة في ظل الاستقلال، والبحث عن جذور وطنية لظاهرة المسرح، والإقبال على دراسة المسرح الأوربي في الخارج أو في الداخل، مظاهر مهمة لهذا الازدهار الذي كبا بعد الستينيات، حين ازدادت مشكلات ما بعد الاستقلال، وكثرت الانقلابات السياسية، وطوردت حرية التعبير، وانتشرت الأنظمة الدكتاتورية.

ومع ذلك جعل المسرحيون هذه المظاهر الأخيرة المستجدة موضوعات لأعمالهم، وإن لم يشعروا بالأمان والاستقرار النسبيين اللازمين للحركات المسرحية بوجه عام.

هناك إذن حركات ومحاولات مسرحية كثيرة أقل شأنا، خارج نيجيريا منذ الستينيات ذاتها، في غانا وسيراليون وأوغندا وكينيا وتنزانيا وجنوب أفريقيا، على وجه الخصوص. وبعض هذه الحركات يعود تاريخها إلى العشرينيات. ولكنها متقطعة غير مستقرة بوجه عام. ولذلك يكون من الأنسب في سياق بانورامي تعريفي كهذا أن نتوقف عند أهم المحاولات المسرحية التي أظهرتها تلك الحركات المحدودة في البلدان المذكورة بترتيبها السابق.

وتعد غانا-من الناحية المسرحية-أبرز بلدان غرب أفريقيا بعد نيجيريا. ومن أهم كتابها آما آتا آيدو، وهي أستاذة للأدب الإنجليزي بجامعة ساحل الرأس في غانا، ولدت عام 1942 م، وتنوعت كتاباتها بين القصة القصيرة والمقالة والمسرحية. ولها مسرحيتان بالإنجليزية، إحداهما «أزمة شبح» (1964م) والأخرى «أنووا» (1970م) وتعالج الأولى في أربعة فصول-مشكلة زواج الأفريقي بأمريكية زنجية. فحين يعود آتو من دراسته في أمريكا يأتي بزوجته الأمريكية السوداء إلى أكرا، ولكن سوادها لا ينفعها، ولا تلبث أن تشعر بغربة شديدة، يتحلل بها الزواج على صخرة التقاليد الأفريقية. أما المسرحية الأخرى فلا تعالج موضوعا عصريا، وإنما تعود إلى خرافة قديمة فتعالجها دراميا. وخلاصتها أن آنووا شابة غانية يأتيها أبواها بطالبي الزواج، ولكنها ترفضهم واحداً بعد الآخر. وفجأة تقع-على غير رغبة أبويها-في غرام شاب غريب عن قريتها، وتصر على الزواج منه. ثم تكتشف-بعد فوات الأوان-أنه شيطان متنكر في ثوب بشر. ومع أنه يوفر لها الثروة والخدم والحشم فهي ترفض هذا كله، وتحن إلى حياتها البسيطة كعاملة كادحة. ثم تأتي الطامة الكبرى حين تفشل في إنجاب طفل، فتتقوض سعادتها نهائيا. ومع أن المسرحيتين تعالجان الصراع بين فردية الثقافة الغربية الوافدة وجماعية الثقافة الأفريقية بشكل عام، وتنتصران للتقاليد المحلية الراسخة، وترفضان فكرة النجاح القائم على تكديس الثروة، فقد بدت المسرحيتان معا غاصتين بالشخصيات أكثر من اللازم، وأصيبت الأولى ببطء الحركة وضعف الذروة الدرامية، وأثقلت الأخرى بالغنائية الزائدة.

أما في سيراليون الملاصقة لليبيريا-في أقصى غرب القارة-فقد ظهر فيها منذ الستينيات كاتبان مسرحيان مهمان، أحدهما يستخدم الإنجليزية وهو صريف إيسمون، والآخر يستخدم الإنجليزية أحيانا والكريو Krio-اللغة المشتركة لسيراليون-أحيانا أخرى، وهو ريموند تشارلي. والاثنان يعالجان-أساسا-موضوعات اجتماعية ترتبط بالتراث الشعبي في كثير من الأحيان. ثم يأتي بعدهما كاتب أحدث سناً هو يوليا أمادو مادي الذي حاول التوفيق بين الإنجليزية والكريو فصنع مزيجا طريفا منها، وعالج به موضوعات اجتماعية أيضا. ولكن يظل إنتاجه محدودا بالقياس إلى سابقيه. كما يظل أغلب إنتاج تشارلي بالكريو. أما إيسمون فأكبر الثلاثة سناً (ولد

عام 1913 م) وأكثرهم ثقافة وعمقا. وقد خدمه عمله كطبيب وجهاده كسياسي في تعمق شخصياته والالتزام بالبيئة المحلية. وفي مسرحياته الأربع التي ألفها في حياته الطويلة ركز اهتمامه على الجوانب الإنسانية، حتى وهو يعالج أكثر الموضوعات محلية كما في مسرحيته الأولى «عزيزي الوالد والغول» التي قدمتها فرقة «أقنعة 1960 م» لشوينكا في نيجيريا عام 1961 م، وهو ذات العام الذي نالت فيه بلاده استقلالها. ففيها عالج مشكلة الخوف على الصعيدين الاجتماعي والسياسي من خلال قصة محلية جدا، ثم أضفى على المشكلة بعدا إنسانيا. وفي مسرحيته الثانية «الوطنيون»، التي ظهرت عام 1965 م، عالج مشكلة أفريقية مزمنة في عهد الاستقلال، وفي مشكلة فساد الجهاز الحكومي. ولم يتعرض في بلاده إلا بعد ثلاث سنوات من نشرها، في حين عرضت في غانا عقب سقوط نظام نكروما كما عرضت في أقطار أفريقية مجاورة. وهذا أيضا ما حدث في مسرحيتيه التاليتين: الموت والموت التام، ديليس يا حبيبي ديليس. فقد عرضتا خارج بلاده أكثر من مرة قبل أن يشهدهما جمهوره المحلي. وبعدهما انقطع عن الكتابة نحو 15 سنة، ثم عاد إلى الظهور بمجموعة من القصص القصيرة عام 1982 م. وبعدها توقف مرة أخرى.

أما في أوغندا وكينيا وتنزانيا فحال المسرح مختلفة. وإذا كان جمهور المستفرقين والجغرافيين يجمعون هذه الأقطار الثلاثة تحت عنوان عام هو شرق أفريقيا، فلاشك أنها أنشط أقطار الشرق مسرحيا. ومع أن الإنجليزية هناك ليست وحدها أداة للتعبير المسرحي، فمازال لها الأولوية. ومع أنها-أيضا-كانت لغة العروض المسرحية الحديثة منذ العشرينات فقد نافستها-في عهد الاستقلال-اللغة الأتشولية Acholi في أوغندا، واللغة السواحلية Swahili في تنزانيا. وكان من أهم عوامل نشاط التأليف في هذه الأقطار-بعد استقلالها-اهتمام الجماعات الناشئة فيها بالدراما، كما حدث في جامعة مكاريري بأوغندا التي أنشأت قسما للمسرح المتجول، وجامعة نيروبي في كينيا التي ضمت دراسة المسرح إلى مناهج كلية الآداب، وجامعة دار السلام في تنزانيا التي أنشأت قسما للفنون المسرحية. كما ساهم في تنشيط التأليف المسرحي اهتمام المدارس الثانوية بالمسرح، ونشأة المسارح الصغيرة، وظهور التليفزيون.

ولكن الذي لاشك فيه أن ظهور بعض المواهب الجديدة في هذه الأقطار يأتي على رأس عوامل ذلك النشاط غير المسبوق الذي شهدته في عهد الاستقلال منذ أوائل الستينيات، وقد أدى نجاح هذه المواهب المتعددة النشاط في فروع الأدب المختلفة إلى ظهور موجات من الكتّاب الجدد، حتى زاد عددهم في الثمانينيات على 20 كاتبا، يستخدم معظمهم الإنجليزية، ولا يقتصرون على المسرحية كوسيلة للتعبير.

من أبرز هؤلاء في أوغندا اليوم موكوتاني روجيوندو الذي يسعى في مسرحياته إلى تأصيل الشكل المسرحي وبنائه على الموروث الشعبي. وقد سبقه إلى هذا الاتجاه كاتبان آخران من أبناء بلده، هما روبرت سيروماجا (1939- 1980 م) وجون روجاندا اللذان شغلا بالتحولات الاجتماعية، ولاسيما نزوح أهل الريف إلى المدن، حيث تضيع إنسانيتهم وتنحط أخلاقهم. ولكن روجيوندو يتميز بالوعي الشديد بالجمهور والطبيعة الشعبية للمسرح، ويرى أن الدراما التقليدية في بلاده شعبية بالطبيعة نظرا لوظيفتها الاجتماعية، في حين أن الدراما الحديثة في البلدان المتقدمة غير شعبية لبعدها عن هذه الوظيفة. وتعد مسرحيته «المباراة» التي ظهرت في مجموعته «السلك الشائك ومسرحيات أخرى» عام 1977م، ذروة هذا الاتجاه وفيها لا يعنيه مجرد الحفاظ على عناصر الموروث الشعبي مثل الرقص والموسيقى والغناء، كما يفعل الكثيرون، وإنما يعنيه أساسا ذلك الجمهور الذي يشاهد المسرحية. ولذلك أقامها على أساس «إنشاد البطولات» أو رواية السير والملاحم، حيث يكون الراوي-المنشد الممثل في الوقت ذاته-بؤرة الاهتمام. وفكرة المسرحية بسيطة جدا. فثمة مباراة في ساحة القرية بين بطلين شعبيين، جائزتها الزواج بأجمل بنت، وحكامها جمهور القرويين المتفرجين. وقد عهد كلا البطلين لفتاة بإنشاد المدائح فيه، وإثارة الجمهور لصفه، وتشجيعه. وعلى كل بطل أن يقدم إلى الجمهور بياناً بأعماله منذ الاستقلال ورؤيته للمستقبل. وبناء على هذا البيان ومديح المادحة يقرر الجمهور ما يراه، ثم يتقدم الجميع إلى وليمة على شرف الفائز. ولكن المغزى النهائي ليس بهذه البساطة، فكل بطل يرمز إلى طريقة اجتماعية محددة، فهذا يرمز إلى الرأسمالية ويمثلها، وذاك يرمز إلى الاشتراكية ويمثلها، في حين ترمز الفتاة المتباري عليها إلى المجتمع الأفريقي. ومع أن المؤلف ينتصر-على نحو

غير مباشر-لرمز الاشتراكية وممثلها، فهو يقدم للجمهور مباراة حول الوعي بالمستقبل والمشاركة في صنع القرار، ويتيح له أن يشارك في العرض، كأن المسرحية ندوة مفتوحة للمناقشة بغير نص معد سلفا.

ومن أبرز هؤلاء الكتاب في كينيا نجوجي وأثيونجو، وربيكا نجاو، وميسيري موجو، وكينيث واطيني. ويعد واثيونجو أشهر هؤلاء دوليا. ودوره في المسرح بشرق أفريقيا قريب من دور شوينكا في غربها، وإن كان أقل إنتاجا. وسوف نتحدث-في الفصل التالي-عن إنتاجه الروائي. أمّا مسرحياته فعددها ست. وأولها «الناسك الأسود» التي ألفها للمسرح القومي الأوغندي كجزء من احتفالات استقلال أوغندا عام 1962م. وبطلها يكتسب هذا الاسم الذي في عنوانها لأنه ترك قريته وقبيلته طلبا للعلم، والالتحاق بالجامعة. وقد مزج بين الشعر الحر على لسان أهل القرية والنثر على لسان أهل المدينة. وفي المسرحيات الثلاث القصيرة التي تلتها، بعنوان «في مثل هذا الوقت غدا ومسرحيات أخرى»، وظهرت عام 1970، تناول الآثار المروعة التي خلفتها السيطرة الاستعمارية على حياة الناس وقيمهم الأخلاقية. ولكن مسرحيتيه الأخيرتين كشفتا عن خصائص أخرى. ففيهما مشاركة في التأليف من جانب كاتب مسرحي آخر أقل شهرة هو ميسيري موجو. وفيهما أيضاً جرب-لأول مرة-الكتابة بلغة الكيكويو المحلية قبل أن ينقلهما إلى الإنجليزية وقد لاقت هذه التجربة نجاحاً كبيراً، حتى إن المسرحيتين طبعتا-بلغتهما الأصلية-ثلاث مرات، واشتهرتا محليا أكثر من أي مسرحية أخرى له.

في أولى هاتين المسرحيتين، بعنوان «محاكمة ديدان كيماثي»،-The Trial of De Dan Kimathy التي ظهرت بالإنجليزية عام 1977م، عالج واثيونجو وزميله موضوعا تاريخيا وسيرة بطولية. فبطل المسرحية ديدان كيماثي كان من كبار قواد حركة الماوماو التي قاومت السيطرة البريطانية وحققت استقلال كينيا. ولكنه يقع في قبضة السلطات البريطانية، فتحاكمه وتشنقه، وتصبح سيرته على كل لسان. ومن هذه السيرة خرجت المسرحية، دون تصرف إلا في مشاهد المحاكمة، وتفسير المؤلفين لنضال كيماثي الذي لم يكن-في رأيهما-يحارب السيطرة الاستعمارية وحدها، وإنما كان يحارب القوى الخفية التي تحركها، مثل البنوك والصناعة والدين والعملاء السود.

ومع أن المؤلفين لم يغيرا في نهاية ذلك البطل فقد جعلاها درسا وطنياً وعبرة فكرية. ولكنهما عادا في مسرحيتهما الأخيرة، بعنوان «سأتزوج حين أريد» التي ظهرت بالإنجليزية عام 1982 م، إلى موضوع عصري عن الزواج كعلاقة ومؤسسة اجتماعيتين، وأدخلا فيها الأغاني والموسيقى.

ومع أن واثيونجو مشغول-كما نلمس في رواياته-بموضوع الأرض والوطن فمسرحياته لم تتخل عن هذا الموضوع. ومع أنه أيضا من أبرز الكتاب الأفريقيين-عموما-الذين فضحوا السيطرة الاستعمارية فنيا، فهو لا يقل عداء لسيطرة الفساد في عهد الاستقلال-كما سبق أن رأينا-والحل الرأسمالي كطريق للحياة في بلاده.

أما في تنزانيا، حيث تنتشر اللغة السواحلية، فثمة إلحاح على التأليف بها، ولاسيما بعد الاستقلال. ومن أبرز الكتاب الذين يستخدمونها إبراهيم حسين وبنينه موهندو. ومع أن تنزانيا عرفت المسرح الحديث فيما كان الإنجليز يعرضونه من مسرحيات منذ العشرينيات فلم يحل ذلك دون حماسة الكتاب للغة الأم، ولاسيما بعد تأسيس جامعة دار السلام، وإنشاء قسم للفنون المسرحية في الستينيات، وهو القسم الذي تخرج فيه حسين وزميلته، ثم عملا بالتدريس فيه. وقد أكمل الأول دراسته في ألمانيا الغربية وحصل على الدكتوراه في تاريخ الدراما في شرق أفريقيا. وألف منذ ظهوره-عام 1969م-عدداً من المسرحيات الناجحة أدبيا وفنيا، كانت أولاها-وربما أهمها-مسرحية، كينجكتيلي، Kinjeketile التي نقلها هو نفسه إلى الإنجليزية. وتدور حول شخصية تاريخية وطنية-تحمل الاسم المذكور-إبان مقاومة الاستعمار الألماني للبلاد في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين. ولكن حسين ركز في تصويره لهذه الشخصية على صراعها الداخلي حول مستقبل وطنه وقومه، ولم يلتزم بالوقائع التاريخية التزاما حرفيا. ولكنه جعل تلك الشخصية الفريدة، التي لاقت حتفها في سبيل حرية الوطن، نموذجا للصراع بين الممكن والمتاح في مقاومة الغزاة. وقد أعقبها حسين بعدد من المسرحيات الاجتماعية-لم تترجم إلى غير السواحلية-عن الصراع بين الأجيال والوحدة القبلية كأساس للوحدة الوطنية، وتحدي الزمن بغير طائل، وهي ذات الموضوعات التي تشغل بنينه أيضا، وإن كانت أقل منه موهبة ووضوح رؤية.

وأما في جنوب أفريقيا فتختلف حال المسرحية-مرة أخرى-اختلافا

ملحوظا. والسبب هو ما تعانيه المنطقة على أيدي المستوطنين البيض وسياستهم في التمييز العنصري. وقد سبق أن لاحظنا في هذا الفصل كيف سبقت جمهورية جنوب أفريقيا غيرها من بلدان غرب القارة وشرقها في التأليف على أيدي الأفريقيين. ولكن هذا التأليف لم يشكل-لأسباب سياسية عديدة معرفة-حركة مسرحية بالمعنى الدقيق.-وظل محكوما-حتى اليوم-بالمحاولات الفردية، دون سند من الظروف المحيطة. ومن الطبيعي أن يختلف طابعه ورؤاه، ويتقطع استقراره واستمراره.

من هذه المحاولات الفردية مسرحية «إيقاع العنف» Rhythm of violence التي ألفها الكاتب والناقد لويس نكوزي، وعرضت في نيجيريا عام 1965م، لأن مؤلفها لم يسمح له بدخول بلاده منذ غادرها عام 1961 م. وتدور أحداثها بمدينة جوهانسبرج، حيث يطالعنا شابان أفريقيان شقيقان يحاربان السلطة البيضاء وسياستها العنصرية بكل الوسائل، بالرغم من أن أكبرهما على علاقة حب بفتاة بيضاء. ويتزعم هذا الشقيق جماعة سرية تتآمر على تخريب قاعة بلدية المدينة التي يجتمع فيها حزب التفرقة. وتضع الجماعة قنبلة زمنية في القاعة بمساعدة الحبيبة البيضاء. ولكن الفتاة وحبيبها المناضل يكتشفان أن أباها ذهب إلى القاعة لتقديم استقالته من الحزب العنصري ويهرع الشقيق الأصغر إلى الأب لتحذيره، ولكن بعد فوات الأوان. إذ تنفجر القنبلة عند وصوله إلى القاعة، فيذهب ضحيتها مع الأب. وتنتهي المسرحية بالفتاة البيضاء وهي تبكي على جثة الفتى الأسود، وقد نسيت أباها!

ولكن هذه المسرحية كانت أشبه ببيضة الديك، فلم يعد مؤلفها إلى محاولة أخرى، بالرغم من نشاطه الأدبي المتعدد الجوانب. ومن الصعب في الحقيقة أن يعود إلى التأليف المسرحي-بوجه خاص-وهو منفي عن وطنه، لا تربطه به جماعة مسرحية أو فرقة متحمسة له. فالمسرح-كما نعرف-نشاط جماعي ينشأ من داخل الجماعة، ولا يأتيها من الخارج، والمنفى-عادة-مقطوع الصلة، والجماعة ذاتها مضطهدة على أرضها ولكل هذه الظروف-مجتمعة-يعاني التأليف المسرحي في جنوب أفريقيا. ومع ذلك لم يعدم المجاهدين في سبيل، استمراره، بالرغم من قسوة ظروف عملية العرض المسرحي، وانفراد الأقلية البيضاء بدور العرض المجهزة، وخضوع العروض

للرقابة المشددة. ومن أبرز هؤلاء المجاهدين إيثول فوجارد وجبسون كنتي ووينستون نتوشنا وجون كاتي. والأربعة يؤلفون ويخرجون ويمثلون في آن واحد. وقد ظهروا معا في أوائل السبعينيات، وكونوا «ورشة» مسرحية قدمت بعض العروض الجيدة، أهمها عرض بعنوان «الجزيرة»، وهو الاسم المختصر لجزيرة روبين المشهورة بسجنها الرهيب، حيث قضى الزعيم نلسون مانديلا عقوبته.

في «الجزيرة» استعان فوجارد وزملاؤه بالتراث الإغريقي المسرحي، ممثلا في مسرحية «أنتيجوني» لسوفوكليس، ولكنهم اعتمدوا أساسا على الارتجال في نقل الرسالة الأساسية للمسرحية، وهي عذاب الإنسان الأفريقي تحت سياط التمييز العنصري. إذ يظهر على خشبة المسرح-أو أي مكان آخر صالح للتجمهر-سجينان أسودان في الجزيرة المخيفة، أحدهما سعيد جداً لأنه تلقى نبأ بتخفيف الحكم عليه من عشر سنوات إلى ثلاث، ومعنى هذا أنه سيفرج عنه بعد ثلاثة أشهر فقط. ومع أن السجين الآخر باق فهو فرح لزميله. ومع أنهما معا في سجن رهيب فلا يبدو من هذا السجن سوى رموز قليلة مثل المنطقة المرتفعة التي ترمز إلى الزنزانة، وحصيرتين وبطانيتين وكوبين ودلو واحد. ولا نرى أحدا غير السجينين، ولكننا نحس من خلال التمثيل الصامت بعشرات من المسجونين والسجانين، مثلما نحس بلسع السياط على ظهريهما كلما ألمت نازلة بهما. وفجأة نجد السجينين-وهما في غمرة الفرح بقرب الإفراج عن أحدهما-يفكران في تمثيل ما تبقى في ذهن المفرج عنه من ذكرى مسرحية «أنتيجوني» المشهورة. ولأن الجزيرة مطلة على الشاطئ فقد راحا يجمعان كل ما يستطيعان العثور عليه من أشياء تصلح للمسرحية، ويصنعان من المسامير القديمة قلادة، ومن حبل قديم شعرا مستعارا لأنتيجوني، وشارة وتاجا لخالها الطاغية كريون.

وحين ينتهيان من إعداد المشهد يبدأن في تمثيله بشخصيتين اثنتين، إحداهما تمثل أنتيجوني، والأخرى تمثل خالها كريون. ويقوم المشهد كله على فكرة القانون الذي عصاه الخال الطاغية حين رفض دفن شقيق أنتيجوني (ابن أوديب) بحجة أنه قاد هجوما على طيبة. وعبثا تحاول أنتيجوني دفن أخيها، برغم أنف خالها، حتى يقبض عليها. وعند ذاك

يتمسك كريون بالقانون فتذكره بأنه هو صانع ذلك القانون، وأنه قانون غير إنساني لأنه يخالف القانون الإلهي الذي يقضي بدفن الميت. وهنا يدور هذا الحوار بين الاثنين:

جون (في هيئة كريون): كان ثمة قانون. أما الآن فقد خولف القانون، والقاذون نص على العقوبة. إن يديّ موثقتان. خذها من حيث تقف وامض بها إلى الجزيرة مباشرة. وهناك اربطها في جدار داخل زنزانة مدى الحياة، مع ما يكفي من الطعام لتبرئتنا من وصمة دمها.

وينستون (في هيئة أنتيجوني مخاطبا الجمهور): إخوتي وأخواتي في الأرض! سأمضي الآن في آخر رحلة لي. لابد أن أترك ضوء النهار إلى الأبد، وأتجه إلى الجزيرة، غريبا يأكلني البرد، حتى أضيع بين الحياة والموت. فإلى مقبرتي إذن، سجني الأبدي، محكوما علي بالموت الانفرادي وأنا حي. (يمزق شعره المستعار ويواجه الجمهور في هيئة وينستون لا هيئة أنتيجوني) يا آلهة آبائنا! يا وطني يا بيتي! لم يعد هناك وقت إني ذاهب الآن إلى حتفي الحي، لأني مجدت تلك الأشياء التي ينتمي إليها المجد. (ينزع الرجلان ملابسهما ويبعثران الديكور).

ثم تنتهي المسرحية-كما بدأت-بالسجينين وهما مقيدان بقيد واحد، ويدوران في أغلالهما حول المسرح. وبذلك طبّقت المسرحية الإغريقية على الموقف الراهن في جنوب أفريقيا، واستخدمت-كما يقول إثرتون-كنقطة مرجعية في دراسة شخصية وينستون-بصفة خاصة-الذي ينتهي إلى الرضا بمصيره، بعد أن قضي عليه بالبقاء في جزيرة الموت.[25]

وقد أدى نجاح فكرة «الورشة» المسرحية إلى انتشارها في جنوب أفريقيا منذ منتصف السبعينيات تقريبا، أو على وجه التحديد-منذ أحداث 16 يونيو 1975 م التي خرج فيها تلامذة المدارس في مظاهرات احتجاج عارمة، وبعدها برز بعض الكتاب المسرحيين مثل ماتسيميلا ماناكا، وميشي مابونيا، ومزاونديلي ماكينا، ودوكوزو ماسو. هؤلاء وغيرهم كوّنوا ورشات صغيرة، وأقاموا معظم أعمالهم-من الناحية التقنية-على الارتجال، أي إعداد سيناريو بالمواقف والمشاهد وترك الحرية للممثل كي يملأ الموقف بالحوار المناسب. كما أقاموها على الكثير من التمثيل الصامت. والتقليل من عدد الممثلين. ولكن الرسالة التي تكمن وراء هذا كله تظل سياسية بالدرجة الأولى،

وخلاصتها شجب سياسة البيض في البلاد، وتعرية التمييز العنصري، ومناشدة العالم للتدخل والضغط على الحكومة البيضاء. ولهذا السبب فمن النادر أن تعرض أعمال هذه الورشات المسرحية داخل البلاد، ومن المألوف أن يحاول أصحابها الخروج إلى أوربا أو أمريكا. وهي في النهاية امتداد لمسرح المقاومة الذي تكرر ظهوره في الجنوب أكثر من مرة بعد موجة الاستقلال في الستينيات. وكان من آثارها في السنوات الأخيرة أن نقابات العمال الأفريقيين رحبت بالعروض المسرحية في مقارها، وشجعت على تنقلها بين المعازل المخصصة للأفارقة.

غير أن المحاولات المسرحية ليست وقفا على هذه الأقطار التي عدّدناها، وتوقفنا عندها. فالمسرح-كما نعرف-ظاهرة اجتماعية، وعمل جماعي. ولا يخلو أي مجتمع-مهما كان حجمه ووزنه-من التعامل مع هذه الظاهرة. ولكن ما عددناه من أقطار هنا ليس سوى لون واحد من ألوان التعامل مع الظاهرة المسرحية. ولعلنا لاحظنا أن هذا اللون أبرز ما يكون في الأقطار الناطقة بالإنجليزية. أما في الأقطار الناطقة بالفرنسية والبرتغالية أو اللغات المحلية-مثل الحبشة-فما تزال الظاهرة المسرحية غنية في إطارها الشعبي، ولكنها لم ترق في إطارها الفني-من حيث النصوص بصفة خاصة-إلى مستوى الأقطار التي تحدثنا عنها، بالرغم من وجود محاولات فردية جيدة أحيانا، أو مبشرة في أحيان أخرى، كما في مالي والسنجال على سبيل المثال. ففي مالي كان ظهور مسرحية «موت تشاكا» La mort de Chaka لسيدون باديان كرياتيه عام 1962م فاتحة للتراجيديا الأفريقية المكتوبة بالفرنسية. وهي مسرحية في 12 لوحة اتخذت موضوعها من سيرة بطل الزولو القومي تشاكا في جنوب أفريقيا، وهو ذات الموضوع الذي استهوى الشاعر السنجالي ليوبولد سنجور فكتب عنه قصيدا دراميا بعنوان «تشاكا» عام 1956 م.

خصائص عامة

لعلنا لاحظنا-مما سبق-أن المسرحية الأفريقية الحديثة ترتكز على تراث درامي شعبي غني، وأن هذا التراث شغل كتابها بقضية البحث عن شكل مسرحي أفريقي أصيل في مواجهة الشكل الأوربي الوافد، أو على الأقل إمكان الاستفادة بعناصر الدراما التقليدية الشعبية من رقص وأغان

وموسيقى ومشاركة الجمهور في العرض المسرحي. ومع أن هذه القضية لم تحسم بعد فقد نجح الكتاب المسرحيون في تحقيق شطرها، وهو الاستفادة بالدراما الشعبية والاستعانة بعناصر الموروث الشعبي بشكل عام.

ومعنى هذا أن المسرحية الأفريقية-في الأقطار التي ذكرناها على الأقل-لم تفرغ بعد من مرحلة التجريب-إذا صح التعبير-في إطار الشكل الفني. ولكن ما يشغل الكتاب-أكثر من أي شيء آخر-هو الرسالة الفكرية التي يريدون نقلها عبر هذه الوسيلة الجماهيرية الخطيرة. وفي هذا الإطار لعلنا نتساءل:

ما الموضوعات الأساسية التي تشغل المسرحية الأفريقية؟

لقد حاول المستفرق الإنجليزي مايكل أثرتون أن يصنف المسرحية الأفريقية الحديثة على أساس الموضوع في كتابه «تطور الدراما الأفريقية» الصادر في لندن عام 1982، فخرج ببضعة أنواع يمكن إجمالها في:

1- الدراما التقليدية التي تسعى إلى الترفيه مثل أعمال اوجوندي في نيجيريا.

2- الدراما الأدبية التي تسعى إلى تحقيق أكبر قدر من الجودة الفنية دون إسقاط الجانب الترفيهي، وهي ما يسمى بمسرح الفن Art Theatre أي المسرحيات التجريبية التي يؤلفها مثقفون ويقدمها فنانون مسرحيون دارسون.

3- الدراما المقتبسة عن نصوص أوربية، كما فعل شوينكا وروتيمي وإثيل فوجارد. وهذه الأنواع الثلاثة للدراما تتضمن-من حيث الموضوع-أنواعا أخرى، هي:

أ-المسرحية التي تدور عن الاستعمار والنضال من أجل الاستقلال.

ب-المسرحية التي تحتج على الواقع الراهن.

ج-المسرحية السياسية.

د-المسرحية التي تسعى إلى المشاركة في التنمية.

ولكن هذه الأنواع الأربعة تتداخل في الحقيقة وتختلط. بل يمكن وضعها تحت تصنيف واحد، هو «المسرحية السياسية». وبذلك تصبح المسرحية السياسية-بالمعنى العام-على رأس قائمة التصنيف حسب الموضوع، كما مر بنا في هذا الفصل. وتليها المسرحية الاجتماعية فالتاريخية. وهذا هو

التصنيف المقبول فيما نتصور. أما من حيث الشكل الفني فعندنا تصنيف أرسطو القديم للمسرحية إلى تراجيديا وكوميديا، وما جاء بينهما على أيدي المتأخرين من تراجيكوميديا. وهذه كلها أنواع معروفة في أفريقيا، وإن كنا نلاحظ غلبة النوع الأخير الذي يجمع بين تصنيفي أرسطو. وأما من حيث الطول فمن الملاحظ أيضا غلبة المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد أو الفصلين.

المستقبل

عندما صدر كتاب طراوريه السابق ذكره عام 1958 م لم يكن غرب أفريقيا قد شهد-بعد-هذه النهضة غير المسبوقة التي أشرنا إليها. وكان على طراوريه أن يدرس احتمالات المستقبل وتوقعاته، فخصص نحو ثمان صفحات في نهاية الكتاب للنظر في «مستقبل المسرح الأفريقي» وكان مما ذكره أن مسرح بونتي لم يستطع أن يستجيب للحاجات والقيم الجديدة في المجتمع الأفريقي، بل لم يستطع أن يوفق في نقل الخصائص الأفريقية الحقيقية، وهذا ما يجب أن يضعه المسرح الأفريقي نصب عينيه، مثلما يجب أيضا أن يعود إلى اللغات المحلية ليثريها ويثري منها، حتى تتحقق له شعبيته المنشودة. ويضيف طراوريه أن كمسرح المستقبل يجب أن يعكس الحياة الواقعية، وأن يعود إلى الفلكلور-مصدر الأصالة-والتاريخ الوطني، وأن يستمر في حمل رسالة المسرح التقليدي، أي أن يكون ذا رسالة اجتماعية، وأن يحتفي بالقيم المحلية الأصيلة. كما يمكن أن يستخدم في تعليم الجماهير ومحو أميتها، وبالمثل يجب أن تبنى المسارح الحديثة، وأن تستفيد الحركات المسرحية بالوسائل التكتيكية الحديثة في أوربا. [26] ويختتم طراوريه تأملاته بالنسبة للمستقبل بقوله: «يجب على المسرح الزنجي الأفريقي أن تنشد، في الظروف التي يوجد فيها. إبداعه الفني المناسب، ولا يكون ذلك إلا في تطوير الشخصية الأفريقية وإثرائها، حتى يمكن أن يكون للمسرح الحديث طابع النهضة القوية.[27]

والواقع أن كثيرا من تأملات طراوريه وتوصياته قد تحقق بعد صدور كتابه، ولا سيما في عصر الاستقلال الذي اقتحمته القارة في الستينيات بصفة خاصة. وبقي أن يزداد الاهتمام بالتأليف الدرامي في اللغات المحلية

التي يزداد الإلحاح اليوم على تدوينها، واللغات الأوربية التي تفوقت في الشعر، دون حصاد مرموق في الدراما وهي البرتغالية والفرنسية.

3 الرواية

لم يختلف أحد من المستفرقين والأفريقيين حول نشأة الشعر والدراما المسرحية في أفريقيا خارج مجال العربية، من حيث عراقة هذين النوعين الأدبيين، وتغلغلهما في الثقافات المحلية. ولكن خلافا مريراً ثار في عهد الحرية والاستقلال حول الأنواع الأدبية الأخرى التي طورتها أوربا، وقدمتها إلى العالم في صورة ناضجة، وعلى رأسها الرواية والقصة القصيرة والسيرة. فمن الثابت أن هذه الأنواع الأدبية الثلاثة الأخيرة دخلت أفريقيا كلها عن طريق الاحتكاك المباشر بالآداب الأوربية الحديثة.

يقول الباحث الناقد أ. ر. داثورني:

«الرواية في أفريقيا هي الشكل الفني الأدبي الوحيد الذي دخل عن طريق الاستعارة الخالصة، وفرض-فوق هذا-على تطور النموذج المحلي. فالدراما والشعر-من جهة أخرى-كانا جزءا لا يتجزأ من التراث الأفريقي. وكانا يؤديان وظيفتهما داخل التقاليد الشفهية، ويساهمان في المناسبات الشعائرية والاحتفالية. ولم تكن مثل هذه الوظيفة متاحة للرواية في المجتمع غير المتعلم. فلم تكن ثمة حاجة تشبعها. وليس من المدهش إذن أن تلقى

الرواية الاهتمام الشديد من الأدباء الجدد عند دخول التعليم. فالرواية بطبيعتها تؤسس أرضا ذات اتصال واستجابة شخصيين، وتفعل ذلك-إلى حد ما-بصورة ملموسة. وقد قامت في أفريقيا بتكملة الرؤية الفنية للعالم، بل أدمجت في هذه الرؤية-بمعنى أكبر وأهم-جماليات التقاليد الشفهية التي لم تنتم إليها على الإطلاق. ونتج عن المفهوم الأوربي لها-بعد أن طوره التفسير الأفريقي المحلي-ما يسمى اليوم باسم الرواية الأفريقية. وكان تطورها عن طريق الممارسة، ابتداء من التعبير المباشر المسطح الفج إلى التجربة المتقنة». [1]

ومع ذلك رأي الكثير من الأفريقيين أن الرواية ليست غريبة عن تراثهم الشفهي الحافل بالسير الشعبية والحكايات الخيالية والأساطير. وتوزعت القضية بين معسكرين: «أحدهما يرى القصة الأفريقية المعاصرة غربية أساسا، والآخر يراها أفريقية أساسا، وكلاهما يحكم عليها بناء على رؤيته» على حد تعبير المستفرق الأمريكي بارتولد بوني الذي قدم حلا وسطا للخلاف. فقال إن الرواية غربية على وجه الاصطلاح، ولكن إذا كتبها أفريقي تصبح أفريقية على وجه الاصطلاح أيضا. ومن ثمة سيجد الذين ينطلقون من كونها نوعا أدبيا جذورا غربية في الرواية الأفريقية، وسيجد الذين ينطلقون من كونها وسيلة للتعبير الشخصي أو التعليق الاجتماعي جذورا أفريقية لها. [2]

غير أن القضية الحقيقية تظل أبعد مدى من هذه القضية الثانوية التي لا تقدم ولا تؤخر. فمن الملاحظ عموما أن الأفارقة أضفوا على هذا الشكل الفني الذي طورته أوربا-بلا شك-كثيرا من الطوابع المحلية، مما ورثوه من طرق متعددة في الحكي والسرد، وعناصر خاصة باللغة والبيئة، وأدوات مختلفة في رسم الشخصية والحوار والتعبير عن الزمن. ومع أن تجربتهم الروائية لا تبعد عن هذا القرن فقد تطورت على نحو هائل خلال ربعه الأخير-كما وكيفا على السواء-كما سنرى.

١ - في اللغات المحلية

لعله من المدهش أن تأتي التجارب الأولى في كتابه الرواية باللغات المحلية المكتوبة شرقا وغربا وجنوبا قبل عقود من ظهورها باللغات الأوربية.

وبالرغم من قلة هذه اللغات المحلية المكتوبة فقد أثبتت مرونتها الشديدة في استيعاب شكل فني معقد ومركب مثل الرواية وكانت البداية في جنوب القارة، حيث يوجد عدد من اللغات قام المبشرون بتدوينها-لأغراض دينية- منذ النصف الأخير من القرن الماضي، وترجموا إليها الإنجيل والكتب الدينية والمدرسية، ثم انتشر التعليم بها في مدارس الإرساليات، وقامت مطابع هذه الإرساليات بطبع الإبداعات الأفريقية المكتوبة بها. وعلى رأس هذه اللغات لغة التونجا في زامبيا، ولغة الشونا في زيمبابوي، ولغة السوتو في ليسوتو، ولغتا الزوسا والزولو في جمهورية الجنوب العنصرية.

ونظرا لظهور هذه المحاولات الأولى في ظل حركات التبشير القوية وقتها، فقد خضعت أيضا للرقابة الدينية، وحفلت بالمواعظ، وسيطر عليها الاتجاه التعليمي الأخلاقي. ومع ذلك نجح بعض أصحابها في تقديم روايات ناضجة فنيا. ويعد توماس موفولو (1876- 1948م) الذي كتب بلغة السوتو رائد هذه المحاولات، وأكثر كتابها أصالة ونضجا. وقد ولد لأبوين مسيحيين، وبدأ حياته برعي الماشية والتقاط التعليم-على نحو متقطع-حيثما استطاع. كما عمل خادما في دار ناظر إحدى مدارس الإرساليات ومديرا لمطبعتها ومكتبتها. ثم التحق بكلية المعلمين عام 1896م، ولكنه تركها بعد عامين لنفاد موارده المالية، ثم عاد إليها، ونال منها إجازة التعليم، وعمل بمطبعة الإرسالية ومكتبتها في عام 1899م. ولكن اشتعال الحرب بين البوير والإنجليز في آخر ذلك العام أوقف نشاط الإرسالية، فتركها إلى التجارة والتدريب، ثم عاد إليها بعد أربع سنوات فصار سكرتيرا لمديرها ومصححا لمطبعتها. وفي تلك الفترة شجعه المبشرون على الكتابة، حتى كتب أولى رواياته بعنوان «مسافر الشرق» The Pilgrim of the East، نشرها منجّمة بإحدى الصحف المحلية، وظهرت في كتاب عام 1907م، ثم ترجمت إلى الإنجليزية. وتدور في ليسوتو حول شاب يدعى فيكيزي، يضيق بالحياة من حوله فيرتحل شرقا وغربا بحثا عن المعرفة حتى يهتدي إلى نور العقيدة المسيحية. ولا يكف أثناء تجواله عن المناطق بالطبيعة والتساؤل عن أسرار الخليقة والكون من وجهة مسيحية أخلاقية بحتة.

لا ندري إذا كان موفولو قرأ روايات أوربية قبل كتابة هذه الرواية أم لا. ولكن روايته شديدة الصلة بتراث الحكايات الشعبية في بحثها عن الخواني

والمعارف والحقائق عن طريق التجوال. فرحلة فيكيزي يمكن أن تعد امتدادا لنمط الحكايات الشعبية في هذا المجال، فضلا عن ضعف رسم الشخصية وبساطة عرض ملامحها وتفاعلاتها على نحو ما نجده في الحكايات الشعبية أيضا. وقد شجعه نجاح هذه الرواية على المضي في الكتابة، ولكن لم ينشر روايته التالية (لم تنشر حتى اليوم). وفي عام 1910م نشر رواية ثالثة بعنوان «بيتسنج» Pitseng وهو اسم القرية التي تدور فيها، ولكنها لم تلق نجاح الأولى، مع أنها نشرت منجمة في الصحيفة التي نشرت سابقتها. ومع أنه- هذه المرة-صور قصة حب بين مدرس ومدرسة، فقد كان تصويره للحب ميلودراميا حافلا بالمفاجآت غير المبررة، والعاطفية المسرفة.

وقبل أن ينشر روايته هذه أقبل على مغامرة جديدة. فقد ساح في إقليم ناتال على دراجة وفي ذهنه أن يجمع مادة لروايته الرابعة (الثالثة بترتيب النشر) وكان قد اختار موضوعا صعبا هو قصة حياة ومأساة ملك الزولو المعروف باسم «تشاكا» ورحب به أبناء شعب الزولو وقدموا له كل عون وحفاوة، ثم عاد بمادة ضخمة كانت أساس روايته التالية «تشاكا: ملحمة تاريخية» Chaka وقدم مخطوطتها للمبشرين عام 1911م، أو 1912م، ولكنهم لم يتحمسوا لها. وظلت مخطوطة حتى أتيحت لها فرصة النشر عام 1925م. وفي تلك الأثناء تنقل بين زامبيا وجنوب أفريقيا، وعمل بإحدى شركات التعدين في ليسوتو وأحد مشروعات البريد حتى نهاية الحرب العالمية الأولى. وماتت زوجته، وتزوج بأخرى، ثم اجتذبته السياسة فشارك في الرابطة التقدمية لباسوتولاند. وعاش كمقاول عمال للمناجم والمزارع. ولما ماتت زوجته الثانية عام 1927م طلق عمله هذا وابتاع محلا للتجارة، وتزوج للمرة الثالثة والأخيرة. وظل يعمل بالتجارة عشر سنوات بمنطقة جبلية. ولكن صحته لم تتفق مع جو الجبال فباع المحل، واستقر بإحدى المدن الصغيرة، واشترى مزرعة من مزارع البيض، ولكن عملية الشراء تعقدت بسبب قوانين الأراضي التي منعت مجاورة أراضي البيض لأراضي السود. ولما رفع الأمر إلى القضاء خسر قضيته كما خسر ثروته وصحته في النهاية. وضاقت به الحياة فترة حتى عاد إلى ليسوتو عام 1940م، فمنحه الحاكم العام راتبا ضئيلا عاش عليه حتى وفاة الحاكم بعد ثلاث سنوات. وبعدها أصيب بأزمة قلبية، ولازمه المرض حتى توفي في سن الثانية والسبعين.

هذه الحياة الحافلة بالمغامرات والأحداث، التي تستحق التصوير في رواية، لم تجد من يقدرها إلا بعد سنين من وفاة موفولو، حين راح الأفريقيون والمستفرقون ينقبون في طوياها. ولكن عملية التنقيب كشفت عن مخطوطة رواية أخرى كتبها موفولو ولم يستطع نشرها في حياته، بعنوان «مازاروا». ومع ذلك تظل روايته الملحمية عن تشاكا أفضل أعماله وأنضجها، بل «لعلها أول مساهمة أفريقية كبيرة في الأدب العالمي» كما قال أحد نقادها من المستفرقين.[3]

ومع أن موفولو فسر حياة تشاكا ومأساته على أساس أخلاقي، وجعل تطوره من البراءة إلى الشر والجريمة بفعل فاعل من بطانته، هو الساحر الطبيب إيزانوزي الذي استولى على عقله وسيّره كما يريد، فقد انطلق فيها من فكرة شغلته منذ أولى رواياته. ففيكيزي فرد يريد أن يحقق الأمان لنفسه عن طريق المسيحية، ولكن الأمان وحده لا يكفي، لأن الفرد نفسه لا يمكن أن يعيش بمفرده، أو يستغني عن قومه أو قبيلته.. ولهذا قضى على فيكيزي بالموت برغم بلوغه شاطئ الأمان حين ذاب في المسيحية، كما قضى على تشاكا برغم الجاه والسلطان اللذين حققهما. وفي كلتا الحالتين كان سبب الدمار هو الخروج على الجماعة والانغماس في الفردية. ومع ذلك، كان تشاكا ضحية للشيطان (إيزانوزي) الذي استغل فيه فرديته الشديدة، وغذّاها، حتى تحولت إلى حرب على أهله وقومه.

ولد تشاكا كطفل غير شرعي لأبيه زعيم القبيلة. وكرهه إخوته من أبيه، وحاربوه، منذ البداية، حتى هرب من دار الأسرة، وربى نفسه بنفسه على الشجاعة والقتال. وأرادت أمه له أن يخلف أباه في الزعامة، فعهدت به إلى ذلك الساحر الطبيب الشرير إيزانوزي. ولكن الرجل الشرير سرعان ما دفع تشاكا المغامر إلى الشر، حتى ضاق به أبوه وأمر بقتله. وعند ذاك وصل تشاكا إلى قمة شعوره بالغربة، فانجرف إلى المزيد من الشر. وحين مات أبوه عينه ملك الزولو زعيما على القبيلة لإعجابه به، وأنه اشترط عليه أن يتزوج نوليوي شقيقة الملك التي أغرم بها، فقبل تشاكا. وبعدها سوّل له إيزانوزي أن يقتلها، ويقدمها قربانا للآلهة حتى ترضى عنه، وتمكنه من تحقيق أحلامه في السيطرة على مملكة الزولو والعالم من ورائها. وعندئذ بدأت أول سقطة مع إراقة دم نوليوي. ومع توالي الصعود في سلم المجد

تتوالى السقطات، فيقتل تشاكا ابنه وجنوده، بل يقتل أمه في النهاية. ويتملكه جنون العظمة والقتل حتى يقتله أحد إخوته غير الأشقاء.

لقد خسر تشاكا العالم وكسب نفسه. وعلى نفسها جنت براقش كما قال أجدادنا. ولكن الجاني الحقيقي هنا-كما يصوره موفولو-هو إيزانوزي.

ويصور موفولو أولى درجات محنة تشاكا، حين كرهه إخوته وضاق به أبوه، فيقول:

«حين غادر تشاكا داره هاربا فعل ذلك بصفته تشاكا، أي بصفته رجلا كغيره من الرجال، فيه مظاهر ضعف نوعه. ولكن ها هو ذا يعود وقد تغير كلية. ولكن الذي عاد لم يكن سوى جسده، ومظهره الخارجي، أما طبيعته الباطنة فقد تركها من حيث جاء. وعاد بشخصية مختلفة وروح مختلفة. وحتى من قبل ذلك كان تشاكا رجلا ذا جلد غير عادي. فقد واظب على ذلك، مهما صعبت منية قلبه: فلا شيء أمكن أن يصده عن تحقيق مقاصده. ولكنه كان ما يزال مجرد إنسان. لم يكن مشاكسا، ولا عرف معنى أن يكون عدوانيا-غير أنه كان لابد أن يهرب، بعد أن رأى أبناء أبيه يحاولون قتله بغير سبب، ورأى أباه نفسه ينحاز إليهم. وعندما احتوته الصحراء ماتت طبيعته الباطنة، وهذه هي الشخصية التي عاد بها الآن: «سأقتل بغير سبب كل من أرغب في قتله، مذنبا كان أو بريئا، لأن هذه هي سنّة الأرض. ولن أصغي لضراعة أحد». (4)

غير أن هذه الرواية الرائدة مثقلة-في الوقت ذاته-بالميلودراما، أي بافتعال المواقف والتطورات غير المبررة فنيا. ومع أنها تعكس ذوبان مؤلفها في التراث الشعبي، ومنحه من معين المداحين والأغاني والسير البطولية، فهي عاجزة-في النهاية-عن الصمود أمام التطور الفني الكبير الذي حققته الرواية في جنوب أفريقيا ذاتها بعد ذلك. وربما كان من الغريب ألا تتقدم الرواية المكتوبة بلغتها-السوتو-بعد ظهورها ونجاحها، ولكن الأوضاع القاسية التي يعيش فيها أدباء هذه اللغة-في ظل التفرقة العنصرية-كانت أقوى-فيما يبدو-من أي تطور. ولذلك لم تتقدم الرواية بعدها في لغتها.

ومع ذلك حدثت تطورات مشابهة في بعض اللغات المجاورة للسوتو في الجنوب. ففي لغة الزوسا ظهرت رواية جيدة نسبيا عام 1914م بعنوان «قضية التوأم» من تأليف صامويل مقايي (1875- 1936م) وهي رواية اجتماعية

عن الحياة في الجنوب قبل وصول البيض، ولكن شعر مؤلفها يعد أفضل من نثره عموما. وقد تلاها في هذه اللغة عدد من الروايات المتفاوتة القيمة. وفي لغة الزولو تعد الرواية التاريخية بعنوان «دنسجوايو بن جوبي» من تأليف بنيدكت فيلا كازي (1906- 1947 م) أفضل ما أنتجته هذه اللغة. ولمؤلفها رواية أخرى بعنوان «إلى الأبد» تناولت موضوع الهجرة من الريف إلى المدن بحثا عن فرار الحياة والمال. ولكنها أقل فنية ونضجا، فضلا عن وقوعها-مع معظم الروايات الجنوبية في اللغات المحلية-تحت وطأة إرساليات التبشير وأفكار المبشرين، بالرغم من نغمة الاحتجاج على سوء الأوضاع التي تسودها.

ثمة تطورات مشابهة أيضا في غرب أفريقيا وشرقها. ففي الغرب نشطت محاولات تأليف الرواية بلغات اليوروبا والهوسا والإيبو، وكلها في نيجريا. كما نشطت محاولات أخرى في الشرق باللغة السواحلية في تنزانيا، والكيكويو في كينيا، والأتشولية في أوغندا. ولكن هذه المحاولات لم تخرج بعد عن دائرة المغامرات الفردية، بالرغم من اختلاف المناخ الثقافي غير المثقل بالرقابة وتعنت المبشرين كما هي الحال في الجنوب. ومع ذلك سجلت لغة اليوروبا مجموعة من الروايات المتماسكة فنيا لروائي واحد، يعد أبرز من كتب بها، وهو دنيال أولورو نغيمي فاجونوا (1910- 1963م).

وقد ولد فاجونوا لأبوين يعملان بالفلاحة، اعتنقا المسيحية على كبر، ثم أدخلاه مدارس المبشرين، والمعاهد الحكومية، حتى تخرج معلما. وعمل بهذه المهنة نحو ثلاثين عاما. كما عمل مديرا لمطبوعات دار هاينمان الإنجليزية في نيجيريا. ومات إثر حادث سقوط سيارته بأحد الأنهار في شمال بلاده. وترك ست روايات رائدة في لغته، ومؤثرة في إنتاج الجيل التالي.

كان أبوه يهوى الحكايات الشعبية. وعلى يد أبيه تعلق منذ طفولته بتراث اليوروبا الغني بهذه الحكايات. ولكن أكثر ما اجتذبه فيها كانت الحكايات التي يرويها الصيادون بعد عودتهم من الغابة. وظلت ذكريات هذا التراث عالقة بذهنه حتى نسج منها-وعلى منوالها-رواياته الست. وبالرغم من أنه «لا يدخر فرصة لوعظ قارئه وترقية أفكاره، كما قال المستفرق الألماني أولي باير [(5)]، فقد نجح في مزج ثقافته المحلية بتعليمه المسيحي، وأخرج

من هنا هذا المزيج-الذي خرج منه موفولو من قبل-عالما مدهشا من الخيال الذي لا يفصله عن الواقع سوى خيط رقيق.

وفي عام 1938م ظهرت أولى روايات فاجونوا الست، بعنوان «الصياد الشجاع في غابة الآلهة الألف». وتدور حول صياد وحوش ماهر معروف، يدعى آكارا أوجون، أبوه ساحر، ومغامراته لا تحصى. وهو نفسه راوية هذه المغامرات. ومنها مغامرته مع مصارع عتيد يلقاه داخل الغابة، ولكنه ينتصر عليه، ومغامرته مع فهد أعور كان يهدد حياة الناس، لكنه يصرعه بعد قليل من العناء. وفي مغامرة أخرى يخرج مع رفاقه إلى الغابة فيقتل وحشا مخيفا، ويصارع شبحا، ويهزم رجلا مجنونا من عالم الموتى. وفي نهاية الرواية يقضي مع رفاقه سبعة أيام في صحبة أحد زعماء القبائل، فيروي لهم الزعيم حكاية كل ليلة حول أهمية السلام والرخاء، حتى يعودوا سالمين. ونعلم من حكايات أوجون هذا أنه تطوع في البداية لاكتشاف أسرار الغابة بنفسه، ولكن صيته ما لبث أن وصل إلى ملك البلاد، فعهد إليه بالمضي في الاكتشاف على نفقته.

نجحت هذه الرواية عند ظهورها نجاحا كبيرا، حتى طبع منها مئات الألوف، فشجع نجاحها مؤلفها على المضي في التأليف. ومع أن رواياته الخمس التالية لم تكن في مثل تألقها وطرافتها، فقد حققت له شهرة كبيرة. ومع أنه كتب بعدها روايتين مكملتين لها، فلم تظهر إلا في عام 1949 م. وهي بعنوان «غابات أولودو ماري». وفيها يقوم أبو الصياد بطل الرواية السابقة برحلة إلى الغابات الممنوعة، ويتعرض لمغامرات شبيهة بمغامرات ابنه، ومنها زواجه بإحدى الساحرات، وهزيمته لأحد الأرواح، وقتله حارس بوابة الغابات، وتكريم ملك الغابة له وتزويجه إياه من إحدى نساء مملكته. وهكذا حتى تنقضي ثلاث سنوات من المغامرات المتصلة، يهرب بعدها الراوي إلى عالم الواقع وعلى هذا النحو تقوم الرواية الثانية (أو الثالثة في هذه الثلاثية) التي يرويها صياد آخر عن مغامراته في الغابة، وزيارته لجبل الفكر، والمدينة التي يحكمها ملك «غبي غباء مضاعفا»، ثم هربه بعد اشتعال النار في الغابة. وعلى هذا النحو أيضا تستمر الروايات الثلاث الباقية. أما آخرها بعنوان «سر أولودو ماري» فتختلف قليلا عن سابقاتها في كونها رواية وعظية أخلاقية صريحة، بطلها من أصل مدقع في الفقر، ولكنه

يغتني بعرق جبينه، فيثير فيه الغنى شهية التساؤل عن الجنة والنار والوجود والعدم والروح والمادة.

ومن الواضح أن هذه الروايات تجعل للفنتازيا نصيب الأسد. وهذا ما قربها إلى أبناء الجيل التالي الباحثين عن مصادر جديدة للإبداع، كما حدث مع الروائي النيجيري آموس توتولا، أو زميله وولي شوينكا الذي نقل إحداها إلى الإنجليزية. ومع ذلك ففاجونوا لا يشغل نفسه-على عكس معظم أصحاب المحاولات الروائية في اللغات المحلية-بالمشكلات الاجتماعية المعاصرة. كما أنه لا يحلل الشخصيات الكثيرة التي يقدمها، ولا يرسمها رسما متقنا، أو شبه متقن، ولا يهتم بالشخصية الأفريقية التي اهتم بها معاصروه، «ولكنه يكمل هذا بسحره، وفكاهته، وحيويته، وصوره المعقدة الغريبة». [6]

2- في البرتغالية

وصف المستفرق الإنجليزي جيرالد مور وزميله الألماني أولى باير الشعر الأفريقي المكتوب بالبرتغالية بأنه «لا يزيد كثيرا على أن يكون صرخة خالصة قوامها العذاب والخسران»[7] ومع ذلك استغرقت هذه الصرخة إبداعات الأفريقيين في اللغة البرتغالية، حتى حرمتها من الاستقرار والتأمل الهادئ المطلوبين في الأنواع الأدبية المركّبة، وعلى رأسها الرواية. وكان من نتائج هذا الاستغراق أن الرواية المكتوبة بالبرتغالية جاءت-كما وكيفا-في ذيل الرواية المكتوبة باللغات المحلية، أو الإنجليزية والفرنسية، فضلا عن أنها تأخرت كثيرا في الظهور عن الرواية في أي مكان آخر خارج المستعمرات البرتغالية المتناثرة. ومع ذلك نجد بعض «المجاهدين» في ميدانها، مثل بلتازار لوبيز (ولد عام 1907 م) في جزر كاب فيردي (الرأس الأخضر)، وأوسكار ريباز (ولد عام 1909 م) في أنجولا الذي يعد أبا النثر الأفريقي بالبرتغالية، وكاسترو سورومينيو (1910- 1968 م) البرتغالي الأبيض الذي عاش معظم حياته في أنجولا، وسانتوس ليما (ولد عام 1935م) في أنجولا أيضا. وباستثناء سورومينيو نم ينتج الآخرون حصيلة كبيرة من الروايات، ولا تفرغوا لكتابتها، وكانت محاولاتهم أشبه بالمغامرات المتقطعة.

وأقدم رواية يشير إليها المؤرخون ظهرت في أنجولا عام 1926، بعنوان

«أنا وكالونجا ابنا البحر»، من تأليف هـ. رابوزو. وتلتها في العام التالي رواية لريباز كتبها وهو في السادسة عشرة من عمره، قبل أن يصاب بالعمى وينصرف إلى القصة القصيرة. وفي عام 1937 ظهرت أول رواية في موزمبيق بعنوان «في البرتغال وأفريقيا»، من تأليف أماليا برونسيا نورتي التي لم تكرر التجربة وفي هذه الروايات جميعا اختلطت الرغبة في تحقيق الذات بالرومانتيكية والخيال دون اقتراب من المشكلات الحقيقية التي عاناها الأفريقيون في ظل السيطرة البرتغالية. ومع أن ريباز عاد فكتب روايتين أخريين فلم تتقدم الرواية البرتغالية إلا على يد سورومينيو البرتغالي المقيم في أنجولا خلال الأربعينيات والخمسينيات.

ولد سورومينيو في موزمبيق لأب كان مأمور مركز في الكونغو البرتغالي، ثم صار محافظا لمحافظة لوندا في أنجولا، حيث قضى الابن طفولته. وبعدها أرسل إلى لشبونة لإكمال تعليمه، وعاد عام 1925 م وقد أنهى دراسته الثانوية. وعمل مقاولا بشركة لاستخراج الماس. ثم التحق بمعهد يؤهله للعمل بالإدارة الاستعمارية. ولما تخرج منه تنقل بين عدد من الوظائف الحكومية، ولكنه ضاق بعمله هذا عام 1932 م، واحترف الصحافة. وفي عام 1943م ضاق بالصحافة أيضا، وأسس دارا للنشر. وظل يعمل في هذا الميدان حتى عام 1960م، حين اشتد عداؤه لدكتاتورية الحكم في البرتغال، فضيّق عليه، وصدر أمر باعتقاله، ولكنه هرب إلى أوربا، وراح يتنقل بينها وبين أمريكا والبرازيل حتى مات في سان باولو.

وقد ترك سورومينيو أربع روايات، ظهرت أولاها عام 1942 م بعنوان «رجال بلا طريق»، وآخرها عام 1957م بعنوان «انحراف». ولكنه تطور عبر هذه الروايات الأربع، من البحث عن الطرافة والغرابة إلى التصوير الواقعي المنطلق من رؤية إنسانية اشتراكية. وتحققت بداية هذا التطور في روايته «الأرض الميتة» Terra Morta التي ظهرت في البرازيل عام 1949م، ومنعت من دخول البرتغال ومستعمراتها. وفي هذه الرواية تأثر بحركة «المذهب الحديث» في البرازيل، وكتابات جورجي أمادو وخوزيه لينز دو ريجو الاشتراكية النزعة. وتعد الرواية أفضل أعماله وأنضجها.

تدور «الأرض الميتة» في مدينة تجارية قديمة بأنجولا، تأثرت بالسيطرة البرتغالية وقيمها، حتى انقسم مجتمعها إلى طبقات وطوائف متصارعة.

فالمستوطنون البيض ومحظياتهم السود في جانب، والإداريون البيض في جانب آخر، في حين يقف الأهالي السود والمولدون في جانب ثالث، والأهالي الذين تزعم السلطة الاستعمارية أنه تم تحضيرهم في جانب رابع. وهؤلاء يتعالون على الأهالي العاديين، ثم يتعالى عليهم البيض السابقين. أما بطل الرواية فيدعى «سيلفا» وهو برتغالي يعمل في الإدارة الاستعمارية، ولكنه ربع فاسد بالرغم من غلاظة قلبه. وفي مواجهته يقف «أميريكو» ابن البلد الثوري الذي شب على العمل بالمزارع البرازيلية، ثم عاد إلى وطنه باحثا عن خلاص قومه، فأصابه الإحباط العام الذي يسيطر على المستعمرين وضحاياهم في آن واحد. ويضطر في النهاية إلى مغادرة المدينة وأرضها الميتة، بعد أن «ضاعت أفكاره، وعجز عن تكوين أية فكرة، حتى لو كانت ذكرى لطيفة. وامتلأ باللامبالاة نحو كل شيء وكل أحد». (8)

وبالقرب من إنسانية سورومينيو وتعاطفه مع الأفريقيين نجد روايات الجيل التالي الذي عاش في عهد الحرية والاستقلال، مثل سانتوس ليما الذي كان من أنشط عناصر جبهة تحرير أنجولا. فروايته «بذور الحرية» تخترق واقع قومه وحقائقه، وتتهم البرتغاليين باضطهاد الأفريقيين، وتصور عالما يعاني فيه الأبيض والأسود معا من الاستعمار. وقد وصفها أحد النقاد بأنها «مفعمة بتجارب الكاتب، بآلامها وجروحها ومظاهر حساسيتها. وهي تمجد ألوان العذاب والثورة عند قوم يتوقون إلى الحرية والعدالة» (9) ومع ذلك تظل هذه الرواية وغيرها من إنتاج الجيل الحالي في انتظار من يبعدها عن الشعارات والخطابية والحماسة الشديدة التي تميز بها أدب المقاومة في أفريقيا البرتغالية. وإذا كان الشعر قد أسعف أدباء أفريقيا البرتغالية في معركتهم الشرسة ضد السيطرة الاستعمارية، فقد آن الأوان للرواية أن تساهم في عهد الحرية والاستقلال بنصيب في معركة إعادة البناء، على نحو يبعدها عن حماسة شعر الجهاد وخطاباته، وملاحقته الانفعالية لسوء الأوضاع، وتطورات النضال الوطني.

وإذا كانت البرتغالية أقدم لغات أوربا في أفريقيا-كما أشرنا من قبل- فقد عجزت-كما رأينا-عن إخراج حركة روائية أفريقية بالمعنى المفهوم. وقد أحاطت بذلك عوامل كثيرة أهمها تدني مستوى التعليم البرتغالي بمدارس المستعمرات، وعدم حرص الإدارة البرتغالية على تشجيع تجربة الكتابة

عند الأهالي بوجه عام، وارتفاع مستوى الأمية، وشعور الأدباء بالضياع وعدم الاستقرار. وكل هذه عوامل أدت إلى تأخر ظهور الرواية الأفريقية بالبرتغالية، وانفراد المستوطنين البرتغاليين بالكتابة الروائية. وحتى هذا تم داخل إطار من المحاولات الفردية، كان أفضلها محاولات سورومينيو.

3- في الفرنسية

على العكس من ذلك كانت الفرنسية في تجربتها مع الرواية الأفريقية. ومن ثمة أتيح لها أن تكون أسبق لغات أوربا في إنضاج تجربة التعبير الروائي عند الأفريقيين. وقد ظهرت فيها الرواية الأفريقية على نحو مبكر. ففي عام 1920 م، ظهرت رواية «إيرادات مالك الثلاث» Les trois volontes de Malic، للسنجالي أحمد (أحمد) ماباتيه دياني (ولد عام 1894 م، وقيل عام 1899 م)، وكان مدرساً وسكرتيراً لمدير مدرسة المعلمين بجزيرة جوريه. ومع أن هذه الرواية القصيرة لم تعقبها أخرى لدياني، ومع أنها أيضاً ضعيفة من الناحية الفنية، فقيمتها التاريخية باقية. بل إنها أثرت في شاعر قاص من أكبر أدباء ذلك الجيل هو بيراجو ديوب. وتدور حول تجربة تأسيس مدرسة ابتدائية فرنسية بإحدى القرى الصغيرة، حيث يطالعنا بطلها الصبي مالك، وقد رفضت المدرسة قبوله لصغر سنه. ولكن إصرار مالك على العلم يقوده إلى المدينة القريبة برغم معارضة أبويه، فيلتحق هناك بمدرسة الصنائع، ويتفوق في دراسته، حتى يعود إلى القرية-بعد التخرج-حداداً ماهراً، فيفتتح «ورشة» للحدادة وينجح في عمله ويغتني منه. وفي هذا الإطار التعليمي البسيط تتحرك الرواية بأحداثها القليلة، وشخصياتها الأقل، حتى تبدو قصة نجاح وعصامية مبنية على قوة الإرادة. ولكنها تبدو أيضاً ذات مغزى سياسي، فهي تشيد بفرنسا، وتقول-ضمنا-إنه لولا تشجيع الفرنسيين للعلم ومعاونتهم للأفريقيين ما كان مالك بمستطيع أن يحقق أحلامه، فكأنها-إذن-تبطل عمل الإرادة الذي يحمله عنوانها. ومع ذلك فدياني-كما قال ناقد سنجالي-«يضع إصبعه على كثير من المشكلات، مثل التعليم الغربي، والصراع الثقافي، والصراع بين الأجيال، ووجود السلطات الاستعمارية، وهي مشكلات تعد ذخيرة الروايات التالية المكتوبة بصورة أفضل»[10].

وفي عام 1925م، ظهرت رواية أخرى، نشرتها منجّمة إحدى مجلات داكار بعنوان «المنبوذة» لما سيلا ديوب عام (1885- 1932 م) الأخ الأكبر لبيراجو ديوب. وقد تعلم بمدرسة للقرآن الكريم بصفته مسلما، ثم التحق بمدرسة الليسيه الفرنسية في سان لوي، ثم عمل بعد تخرجه بالحكومة والصحافة، ورأس تحرير مجلة «المجلة الأفريقية الفنية الأدبية» في داكار، التي نشر بها روايته الوحيدة هذه. وتدور الرواية في بلدة سنجالية صغيرة، حول حياة ساقطة أخنى عليها الدهر. ومع أنها اتخذت موقفا معاديا من البغاء، وراوحت بين تصوير لوحات مات الحياة، وعرض تأملات ذاتية لمؤلفها، فقد عجزت-لهذا السبب الأخير-عن التخلص من سطوة تدخل المؤلف في السياق والأحداث. وفي العام التالي صلتها رواية ثالثة من السنجال أيضاً بعنوان «قوة الخير» Force-Bont لبكري ديالو (ولد عام 1892 م)، الذي بدأ حياته راعي ماشية لأبويه الثريين، ثم التحق بالجيش الفرنسي عام 1911م، ووجد نفسه بعد شهرين يحارب المغاربة الذين ثاروا على الاحتلال الفرنسي لبلادهم. ثم اشترك في الحرب العالمية الأولى ضد الألمان في فرنسا حيث جرح. وبعد الحرب منح الجنسية الفرنسية، وترك الجيش، وعمل بأحد الفنادق الفرنسية. وبعد حياة مريرة هناك نشر روايته هذه التي تعد أول سيرة ذاتية لأفريقي بالفرنسية. وبها بدأ تقليد الرواية السرية، الذي سنناقشه بعد قليل. أما من حيث كونها رواية فهي مكتوبة بأسلوب بسيط مليء بالغنائية، والعفوية، في إطار من اليوميات، حول تجربة مؤلفها في الحياة حتى تاريخ نشرها. ومع أنها لا تخلو من الصدق فهي لا تخلو أيضا من الإشادة بفرنسا. وتؤكد تلك السمة التي سيطرت على روايات عصرها، من حيث الإلحاح على رغبة الأفريقي في اقتحام عالم البيض، ولو كان ذلك بمفتاح لغة البيض أنفسهم.

غير أن هذه البداية التي تشي بالانبهار بمآثر الحضارة الغربية، والقوة والتقدم الفرنسيين، وتضع الاعتزاز بالجذور والأصول الأفريقية في المحل الثاني، تبدو أقرب إلى النتيجة الإيجابية لسياسة الدمج الفرنسية، وزعمها «تحضير» الأفارقة وانتشالهم من وهدة التخلف. أما النتيجة السلبية فلم تغب أيضا عن نظر الروائيين في تلك الفترة على أي حال. ففي عام 1931 م، أي بعد عام واحد على ظهور رواية دياني السابقة، فازت في باريس

رواية لأحد أبناء جزيرة مارتينيك (إحدى جزر الهند الغربية) بجائزة جونكور الأدبية المعروفة. وكانت الرواية بعنوان «باتووالا»، وكان الروائي يدعى رينيه ماران. ومع أنه لم يكتب سوى رواية أخرى بعدها، بعنوان «جوما»، ظهرت عام 1927 م، فقد كانت روايته الأولى هذه أول صفعة لانبهار أبناء جلدته، مثلما كانت أول مظهر لفكرة الزنوجة التي شغلت أبناء جيل ماران، وهم منفيون-مثله-في باريس خلال العقدين التاليين. ولكن مشكلة ماران وإيميه سيزير وغيرهما من أبناء جزر الهند الغربية أنهم ينسبون إلى هذه الجزر النائية في البحر الكاريبي أكثر مما ينسبون إلى أفريقيا، مع أنه هو نفسه عاش وعمل في أفريقيا سنوات عديدة. ولا نجد مبرراً-على أي حال-لهذا التمييز الجغرافي ما دمنا ننسب أدب جزيرة مثل مدغشقر إلى أدب القارة المطلة عليها.

وبطل الرواية الأولى هو نفسه باتووالا الذي حملت اسمه. وهو وأبوه يذهبان ضحية تحطيم الحياة القبلية بإحدى الجزر، وتشويه معالمها، ويموتان في نهاية الرواية. ولكن بعد أن يفضح الابن سياسة الاستعمار الفرنسي التي فضحها المؤلف نفسه علانية في مقدمة الرواية. ومن هذا الفضح قول باتووالا-على سبيل المثال-إنهم (الفرنسيون) «لم يقنعوا في المحل الأول بطمس أعز عاداتنا وتقاليدنا، بل هم لم يهدأوا حتى فرضوا علنيا عاداتهم وتقاليدهم»[11].

استمرت عملية تعرية السياسة الاستعمارية الفرنسية هذه في رواية ماران التالية. فبطلها «بيسيبنجوي» يكاد يصرخ وهو يقول لأحد أصدقائه:

إن كون الإنسان زنجيا صنعة تأتي في ذيل جميع الصنائع. وهي ليست صنعة، بل عبودية. فهل هزأ السود بلون الرجل الأبيض؟ هل ازدروا عادات الرجل الأبيض؟ كلا، بلا شك. فالأسود كان أسود، والأبيض كان أبيض.. غير أن البيض هزأوا بالسود بسبب لون بشرتهم. وبسبب سوادهم صاروا محط التقريع والكره. وكان الأفضل أن يكون المرء أحقر كلب في الغابة. كان الأفضل أن يكون نجوهيلي القرد ذا الشعر الأبيض، أو أوتاجووا القرد البكاء، أو باكويا الشمبانزي ذا وجه الكلب. ومع أن البيض يزعمون أن الزنوج يشبهون القردة فهم يتركون القردة وشأنها ... أما بالنسبة للزنجي... فهل كان ثمة طرق تشق؟ كان على الزنوج أن يشقوها؟ هل كان التجار

يحتاجون إلى مطاط؟ كان على الزنوج أن يوفروه... هل كانت الخزائن، خزائن الحكومة النهمة، تحتاج إلى مال؟ كان على الزنوج أن يدفعوا الضرائب... الزنوج، في كل مكان، وفي كل زمان. لقد كان الزنجي صالحا لأن يسجن، صالحا لأن تفرض عليه الضرائب، صالحا لأن يكون دابة من دواب النقل»[12].

ومع أن ماران استخدم في روايتيه هاتين مصطلح «الزنجي» مقابل مصطلح «الأفريقي»، ومع أنه-أيضا-صوّر وضع الزنوج عامة ومأساتهم في ظل السيطرة الاستعمارية، فقد كانت روايتاه من الجودة وقوة التأثير بحيث نبهت شباب المثقفين الأفريقيين الذين يدرسون في فرنسا أو يعيشون بها، إلى سوء حال أبناء جلدتهم ومواطنيهم. وكان تأثيرهما كبيرا على ثلاثي الدعوة إلى الزنوجة (سيزير وداماس وسنجور) بصفة خاصة. فقد وجد هؤلاء فيهما أرضاً فكرية وثقافية صالحة للبناء النظري حول الزنوجة. وكان ماران أقرب إليهم من دياني وديوب وديالو.

لقد شجع نجاح الروايتين بعض أبناء السنجال على المضي في طريق الرواية، وإن لم يشجع مؤلفهما نفسه. ففي الثلاثينيات ظهر عثمان سوسيه (ولد عام 1911م) بروايتين مهمتين. وكان قد درس بمدرسة للقرآن مثل ديوب، ثم التحق بليسيه داكار حيث نال الليسانس في الفلسفة، ولكنه لم يكتف بذلك، بل أكمل دراسته بمدرسة وليم بونتي بجزيرة جوريه. وكان من أوائل الطلاب الذين بعثتهم المدرسة إلى فرنسا. وهناك أراد أن يدرس الطب البشري، ولكن منحته الدراسية اقتصرت على الطب البيطري، فنال فيه دبلوماً، ثم التحق بكلية الآداب، وحصل على إجازة في تدريس فقه اللغة عام 1935م. وحين عاد إلى السنجال عمل بالطب البيطري، ولكن السياسة سرعان ما اجتذبته، فقسم وقته بينهما وبين الصحافة أيضا حتى استقلال بلاده عام 1960م. وبعدها صار وزيرا للتخطيط في عهد سنجور، ثم سفيرا في الأمم المتحدة. وفي عام 1968م اعتزل الحياة السياسية بسبب تزايد ضعف بصره.

وفي أثناء دراسته بباريس من عام 1930م إلى عام 1935م، شارك سوسيه (الذي ينتمي لأسرة ديوب المسلمة)، في بدايات حركة الزنوجية. وتحت تأثيرها كتب أولى روايتيه بعنوان «كريم»، التي نشرت عام 1935 م، ونالت

الجائزة الأدبية الكبرى لأدباء البحار، وعبر البحار عام 1948م. وفيها عالج جماعة من شباب السنجال بمدينة سان لوي، القريبة من داكار، وهم يحاولون العودة إلى عادات أجدادهم في سبيل الحصول على حظوة عند محبوباتهم. وداخل هذا الإطار الذي قد يبدو ساذجاً يطالعنا كريم بطل الرواية، وهو عامل شاب مسلم يقع في غرام جارته مريم، ويحاول إرضاءها-على طريقة أجداده-بالهدايا، وتوفير مهر عال، ولكن ضيق ذات يده، ووقوعه في الديون، يدفعانه إلى الهجرة إلى داكار، حتى يجمع المهر المناسب الذي يمكنه من التفوق على غريم له تقدم لخطبة مريم. وفي داكار-المدينة الكبيرة المتأوربة-يجد الشباب يستخدمون فرشاة الأسنان، ويقرأون الكتب الفرنسية، ويرتدون الملابس الأوربية، ويترددون على المقاهي، فيشعر بأنه غريب.. ويحاول أن يقاوم التيار، ولكن مقاومته تضعف، وينساق في تيار الحياة الصاخب، فيسلك كما يسلك الآخرون، وينبذ عاداته وتقاليده الريفية. ثم يمرض فجأة بالملاريا، ويدخل المستشفى، فيفكر في ماضيه. ويستيقظ حسه الديني فيعود إلى قراءة القرآن، ويحلم بالعودة إلى مريم وسان لوي. وحين يبل من مرض، يعود بالفعل، ولكنه يجد خطيب مريم في السجن بسبب كثرة الديون التي وقع فيها، فيتزوجها على الطريقة التقليدية.

برغم هذه النهاية السعيدة نجد كريم حائراً-طول الوقت-أمام السؤال العويص: أي القيم على حق؟ ومع أنه يجرب قيم أهله وقيم غزاته، فعودته إلى مريم وسان لوي تعني نهاية مراهقته العاطفية والفكرية. ولكن المؤلف نفسه متحيز-من البداية إلى النهاية-للمجتمع التقليدي، إلى حد التدخل في السياق، والتعليق المباشر على الأحداث، مما أصاب الرواية بشيء من الضعف الفني. ثم جاءت روايته التالية فعوضت هذا الضعف بالتوسع في معالجة موضوع الصراع الثقافي من جهة، والتقليل من التدخل المباشر من جهة أخرى. ففي عام 1937 م، صدرت الرواية بعنوان «سراب باريس» Mirages de Paris، التي يشي عنوانها برسالتها المتصلة برسالة سابقتها، وهي رسالة تتلخص في كلمتين: خواء التأورب. ومع أنها تعالج قصة حب بين طالب أفريقي وفتاة فرنسية بيضاء، فبطلها الشاب «فارا» أكثر إقبالاً على الاندماج في المجتمع الحديث من زميله كريم. ومع أنه يصافح-ذات مرة-صبياً فرنسياً فيغسل الصبي يده بعد مصافحته، فلا تترك فيه هذه الحادثة وأمثالها إلا

أثرا محزناً عابراً في آن واحد، لأن حبه أعماه عن رؤية التناقض الحقيقي الذي تمثل-آخر الأمر-في معارضة والد الفتاة في زواجها به. ولكن الفتاة كانت من الشجاعة وقوة العاطفة بحيث غسلت أحزانه. وجاء زواجهما فمسح ما تبقى في نفسه حق لوعة. ومع ذلك ظلت باريس في الروايتين «المركز اللامع للعالم، في حين ظلت السنجال مجرد إقليم ناء تابع لفرنسا»[13].

ومع أن سوسيه نشر رواية ثالثة عام 1948م، وحاول أن يمجد فيها ماضي أفريقيا القديم، فقد قضت السياسة-فيما يبدو-على فرصته في تطوير أداته الروائية، والإخلاص لفن الرواية. وجاء الجيل الأصغر سنا، فكان أكثر تطويرا وإخلاصا للرواية. ولم تعد السنجال تحتكر الإبداع الروائي بالفرنسية، بعد أن نزلت إلى ميدانه دماء جديدة من ساحل العاج، والكاميرون، والكونغو، وداهومي، وغينيا.

يقف على رأس هذا الجيل الجديد، عدد كبير من الروائيين، لعل أهمهم: برنار دادي من ساحل العاج، وكامارا لاي من غينيا، وفرديناند أويونو ومونجو بيتي من الكاميرون، وسمبين عثمان من السنجال. وهم جميعاً من غرب أفريقيا.

وأكبر هؤلاء سنا وأغزرهم إنتاجا هو برنار دادي (ولد عام 1916م)، ولكنه متعدد الجوانب مثل معظم الأدباء، خارج مجال العربية. فهو يكتب الشعر والمسرحيات والقصة القصيرة، والنقد والمقالة، فضلاً عن الرواية. وهو-مثل معظمهم أيضا-مشتغل بالسياسة، تولى وزارة الثقافة والإعلام في ساحل العاج، وتعرض للاعتقال والسجن. وقد درس ببعض المدارس المحلية في ساحل العاج، ثم التحق بمدرسة وليم بونتي للمعلمين في السنجال عام 1933م، ونال منها دبلوماً في الإدارة، ولكنه أظهر فيها موهبته في التأليف المسرحي. وعمل بعد تخرجه بالمعهد الفرنسي لأفريقيا السوداء في السنجال. ولكن السياسة شدته، فساهم في الحركات الوطنية الناشئة هناك، وسجن عام 1949 م، لمدة 16 شهرا، خرج منها بأول قصيدة في حياته. وفي عام 1957م، عاد إلى بلده ساحل العاج، وتدرج في الوظائف الإدارية والتدريس والسياسة حتى وصل إلى الوزارة.

اشتهر دادي بروايته الأولى بعنوان «كليمبييه» Climbie التي ظهرت في

نيويورك عام 1953 م. وهي رواية قصيرة ذات نغمة سيرية واضحة، تذكر فيها طفولته وسنوات دراسته بمدرسة بونتي، والمنافسة الوطنية الشديدة التي كانت بين طلابها. وطرح بعض التأملات الشخصية حول القضايا الأفريقية، من مثل قوله: «إن العلاقات بين الأوربيين والأفريقيين كانت تبدو «في داكار» أكثر ودية وإنسانية مما كانت عليه في ساحل العاج، حيث درج الأوربيون على سحق ابن المستعمرة الأسود بكل مزايا المواطنة (الفرنسية)[14]. وعلى هذا النحو يمضي بطل الرواية كليمبييه فيروي-بضمير المتكلم-ما حدث له في علاقته بالفرنسيين، وينتقد نظامهم التعليمي المعقد، وكيف أنه لم يجرؤ على هذا النقد قبل الحرب العالمية الثانية. وحتى حين جرؤ على ذلك بعد الحرب كان مصيره السجن. ومع ذلك تنتهي الرواية بالتطلع إلى المستقبل، وتخيل السلام والصلح بين الأسد والحمل. ومن الواضح أن كليمبييه ذلك الشاب الأفريقي الطموح، كان رمزا لقارته المستعبدة. ولكن النغمة التعليمية الصارخة في الرواية تقلل كثيراً من قيمتها الفنية.

ومع ذلك لم تتقدم روايات دادي التالية كثيراً من الناحية الفنية. فقد نشر عام 1959 م، رواية بعنوان «زنجي في باريس». وتلاها عام 1964 م، بأخرى تحت عنوان «سيد من نيويورك»، وقد فازت في العام التالي بالجائزة الأدبية الكبرى لأفريقيا السوداء (جائزة فرنسية). وفي عام 1968 م، أصدر آخر رواياته بعنوان «المدينة التي لا يموت فيها أحد» La Ville Ou nul ne Meurt عن روما وحياتها.

جاءت «زنجي في باريس»في صورة رسالة طويلة لزنجي أفريقي يلقي نظرة غير عاطفية على فرنسا والفرنسيين. ولكن موضوعات هذه النظرة العاقلة تتعدد، فبطلها-دادي نفسه بالطبع-يصور كيف تنام باريس بالنهار، وتستيقظ بالليل، وكيف قسا ملوك فرنسا على زعامتها وجعلوهم يتعذبون، حتى جاءت الثورة الفرنسية فأثبتت أن هؤلاء الملوك-مثلهم مثل العامة-فانون. ويسخر من حب الباريسيين للزهور، وافتقادهم الحياة الأسرية، وتزيينهم الكنائس بتماثيل القديسين. وينتقد عدم احترام الفرنسيين للسن، وتعلق نسائهم بأدوات التجميل لأنهن «يرفضن الموت»، بل هو لا ينسى وسط هذا كله أنه أفريقي. فهو يزور كنيسة نوتردام ثم يعلق بقوله «إن إلهنا

لا يحتاج إلي بيت»، ويغمز المسيحيين قائلا: «إن الناس صنعوا من إله السلام إلهاً للحرب الصليبية». ولكنه طوال علاقة الحب-الكره هذه لا يكشف عن أية مرارة[15]. ومع ذلك فهو لم يكتب رواية بالمعنى المفهوم، وإنما كتب كتاباً يختلط فيه السرد القصصي بأدب الرحلات والتأملات. وهذا ما كرره في روايتيه الأخريين، وعمق به تقليد الرواية السيرية الذي أشرنا إليه.

أما كامارا لاي (1928- 1980م)، فكان أول أديب أفريقي يحظى بشهرة عالمية. وكان من الممكن أن تتضاعف هذه الشهرة لولا إقلاله الشديد في الكتابة، وسوء صحته، ووفاته المبكرة. وقد ولد بمدينة كوروصا القديمة في غينيا العليا لأسرة تعمل في صياغة الذهب، وهي مهنة محترمة تتم هناك على المواهب الخارقة. ووسط مجتمع تقليدي مسلم شبّ لاي. ودرس بمدرسة للقرآن، ثم أكمل دراسته بمدارس الحكومة، وكلية كوناكري الفنية. ونال منحة لدراسة الهندسة في فرنسا، وسافر برغم اعتراضات أمه، وفي باريس أتم دراسته، وعمل ميكانيكياً بأحد مصانع السيارات، حتى يتمكن من دراسة الفنون على نفقته. وفي تلك الفترة داهمته الذكريات والأشواق فشرع في تسجيل سنوات طفولته، وحياته بين أهله وخرج من ذلك برواية «الطفل الأسود» عام 1953 م. وقد نالت في العالم التالي جائزة شارل فيبون الأدبية، وترجمت إلى عدد من اللغات. ثم تلاها عام 1954 م، برواية «رؤية الملك» Le regard de roi التي أثارت مناقشات كثيرة بين النقاد.

وفي عام 1956م، عاد لاي إلى بلاده، حيث عمل مهندسا لمدة عامين. ولما نالت غينيا استقلالها عام 1958م، عين مديراً لمركز البحوث والدراسات بوزارة الإعلام في كوناكري. وتوقف عن الكتابة تقريباً. ولكنه ضاق-شيئا فشيئا-بأوضاع البلاد في عهد سيكوتوريه، فتركها إلى السنجال وساحل العاج عام 1965م، وقضى عاما في جمع سيرة شعبية مشهورة عن صونديياتا، أوصون جاتا، إمبراطور مالي القديمة. وفي العام التالي فاجأ معجبيه بروايته الثالثة-والأخيرة-بعنوان «دراموس»، وفيها عاد إلى مملكته الضائعة المفضلة، مملكة الذكريات، ولكنه نظر إلى ماضيه وبلده-هذه المرة-بعين فاحصة ناقدة، لا تخلو من الحزن والتشاؤم. وفى باريس قضى بقية عمره، وعاش من الكتابة، ومات عن ثمانية أطفال من زوجتين غينيتنن متعاقبتين.

كانت رواية «الطفل الأسود» L'enfant noir استمراراً لتقليد الرواية السيرية الذي ازدهر في تلك الفترة بسببه. فقد كان هذا التقليد يحتاج إلى موهبة خاصة في السرد وشاعرية رفيعة في الأداء، مما كان متوافراً عند لاي. ومع أنه كتبها بضمير المتكلم، واقترب مباشرة من عالم السيرة الذاتية، فقد حرص على تصوير الانفعالات المتباينة ضد بطلها. ولكن هذا الحرص يمكن ضمه إلى صف عنصر السيرة الذاتية القوي فيها، وهو عنصر جعل من الكتاب تجربة ممتعة، وأنه أفقده صفة الرواية بالمعنى المصطلح عليه.

وهذا نموذج بها، يبدي فيه الراوي إعجابه بمهارة أبيه في صياغة الذهب، ويشير إلى إقبال النساء على ورشته:

«لم تبهرني مختلف أنواع الأعمال التي قام بها أبي قدر ما بهرتني-إلى أبعد درجة-مهارته في الذهب. لم يضارعها في النبل أي عمل آخر، ولم تكن تعني سوى تلك اللمسة الرقيقة الرفيعة. وكان هذا العمل دائما-وفوق ما تقدم-نوعاً من الاحتفال، بل كان احتفالا حقيقياً يكسر رتابة أيام العمل العادية.

«وعلى هذا النحو لو حدث أن تخطت عتبة الورشة امرأة بصحبة وسيط لها تجدني أتبعها على الفور. وكنت أعرف ما تريد: فعادة ما تجيء بشيء من الذهب، وتريد أن تطلب من أبي تحويله إلى حلية، وعادة ما تكون المرأة قد جمعت الذهب في متابر سجويري، حيث تجلس القرفصاء على النهر، طوال شهور بغير انقطاع، وهي تغسل التراب وتستخرج منه-في صبر-حبيبات التبر. ولم يحدث أن أتت هذه النسوة بمفردهن. فقد كن يدركن جيدا أن أبي ليس متفرغاً لصنع حليهن بغير استثناء. وحتى لو كان صنع الحلي مهنته الأساسية لكان عليهن إدراك أنهن لسن أول زبائنه ولا هن الوحيدين، وأن طلباتهن لا يمكن أن تراعى على الفور» [16].

غير أن روايته الثانية «نظرة على الملك» هي أقرب رواياته إلى الشكل الروائي. وبها يترك عالم الواقع إلى عالم الرمز، ولا يقدم شخصية واحدة مركزية، تنبع منها الشخصيات الأخرى كما حدث في روايتيه الأخريين، وإنما يصور تجربة رجل أبيض في أفريقيا يدعى كلارنس. وهو رجل يخسر كل أمواله في القمار، ويقرر البحث عن ملك البلاد ليقدم له خدماته ويعوض خسارته. ولا يجد طريقة لمقابلة الملك-بعد محاولات مريرة فاشلة-

إلا بوساطة شحاذ محترف يخوض معه في سلسلة من المغامرات حتى يقايضه بزوجة وبغل. ثم يفاجأ كلارنس بأن شيخ البلدة الذي قبل المقايضة من الشحاذ اشترط أن يقوم بمضاجعة حريمه بعد أن كبر في السن، وأصبح عاجزا. ويسقط في يد كلارنس، ولا يجد من يعفيه من هذه المهمة الصعبة سوى الفرار. ولكنه يغادر البلدة وهو ما زال عازما على رؤية ذلك الملك الذي قيل له إنه سيزور المنطقة. وحين يحل موعد الزيارة يحالف الحظ السيئ كلارنس فيبقى في كوخه ممددا على الفراش، عريانا، بعد أن فقد ملابسه. ولا يجد مفرا من الخروج عاريا، وعبور الميدان الذي استقر به موكب الملك. ويضرب الناس أخماسا بأسداس حين يقع بصرهم على رجل أبيض يهرول عاريا نحو الملك، فيلقي بنفسه بين ذراعيه، وكأنه صديق حميم!

وقد حار النقاد في تفسير هذه الرواية، ولا سيما بعد أن وصفها ناشرها-على غلافها الأخير-بأنها تصور بحث الإنسان عن الله. وقال بعضهم إنها بحث عن الهوية، وقال آخرون إنها كابوس كافكوي، نسبة إلى الكاتب التشيكي فرانز كافكا المعروف برواياته الكابوسية. ومنهم من قال أيضاً إنها تصور الحكمة الأفريقية. ولكن داثورني يفسرها على نحو آخر، فيرى أن مغامرات كلارنس في سبيل لقاء الملك والتماس خدمته تمثل سعي أبطال الحكايات الشعبية-الأفريقية وغيرها-إلى الحصول على عطية ترفع قدرهم عند قبائلهم». وما قبيلة كلارنس إلا القبيلة «البيضاء»، التي لا يمكن تخليصها من إثمها إلا بأن تخدم القبيلة «السوداء» عن احترام وتوقير» [17]. وهذه الخدمة هي العطية التقليدية في الحكايات الشعبية، أصر عليها كلارنس بعد أن فقد كل شيء، ورضى بأن يذل نفسه مقابل أن يصير عضواً في القبيلة السوداء تكفيراً عن إثمه وإثم جنسه في حق السود.

ولكن داثورني نفسه يعد رواية «دارموس» أفضل أعمال لاي. ومع أنها تعيدنا إلى رواية لاي الأولى، التي ضحى فيها بالعناصر الروائية في سبيل زخم المادة السيرية، فهي أقرب إلى معكوس القضية التي طرحتها الرواية الثانية. وبطلها وراويها يدعى فاتومان-كلمة محلية بمعنى الأخ أو الرفيق-يريد أن يصبح عضواً في القبيلة «البيضاء»، إذا صح تفسير داثورني المقبول. ولكن شعائر دخوله في تلك القبيلة أصعب مما وقع لكلارنس. ففاتومان

يجيء إلى باريس طالب علم، ولكن باريس تصيبه بالإغماء من فرط الجوع بعد أسابيع قليلة من مجيئه. ومع ذلك يحاول الاقتراب من القبيلة البيضاء، مهما حاول أهلها صده بعاداتهم، وأفكارهم الغريبة. ويقول لنفسه: «إن باريس ليست مدينة فرنسية، وإنما هي مركز عالمي للبشر. ولكن البشر فيها لا يصنفون إلا على أساس علاقاتهم الثقافية العرقية. وكلما ازداد اشتباكه في الحياة الباريسية أدرك مبلغ ما تنطوي عليه من تناقض ومغالطات، ولا سيما إذا تعلق الأمر بالديمقراطية وحق السود في المساواة مع «سادتهم» البيض. ويدفعه ذلك إلى المزيد من الاحتماء بشخصيته الأفريقية، وجلبابه الأفريقي الذي أصر على ارتدائه حتى في زمهرير الشتاء. وبعد ست سنوات من محاولة الالتحاق بهذه القبيلة «الظالم أهلها» يعود إلى وطنه للتزود بمقويات الهوية، والزواج من رفيقة طفولته. ولكن سفرته إلى وطنه لا تحل مشكلته. فقد اكتشف أن الوطن تغير، وأن مواطنيه صاروا يتقاتلون على السيارات والأجهزة واللعب الحضارية الأوربية. بل يكتشف أن أباه-الذي لم يتغير-صار يشك في قيمه الجديدة، ويتهمه بالمروق من رعاية الأرواح الواقية التي ترعى أبناء وطنه. ثم يكرر زيارته لوطنه بعد سنوات أخرى، ولكنه يتبين هذه المرة أن عليه-وسواه من أبناء النخبة الأفريقية-التخلي عن كل شيء في سبيل تأسيس الجوهر الروحي للذات، ذلك الجوهر الذي لا يثبت الإنسان على قدميه بدونه.

من الواضح أن الصراع الثقافي هنا يأتي من زاوية الأسود الذي يعيش في مجتمع أبيض. أما الدرس الذي نخرج به من هذا الصراع-في حالتي كلارنس وفاتومان معا-فيتلخص في ضرورة أن يتخلص الأبيض والأسود من هاجسين يسيطران عليهما، ويفسدان حياتهما: هاجس اللون، وهاجس الخوف من الوقوع في مخالب الآخر.

وتعود هذه القضية العصية على الحل إلى الظهور في روايات الكاتب الكاميروني فردينان أويونو (ولد عام 1929 م)، ولكن على نحو مختلف، وبأسلوب مختلف أيضا. فلأول مرة يستغل الروائي الأفريقي بالفرنسية طاقة الفكاهة، والسخرية، والضحك، فيبكي ويضحك في آن واحد.

ولد أويونو لأب متعدد الزوجات وأم كاثوليكية العقيدة، مما فصل بين الأبوين بسرعة. واضطرت الأم إلى العمل بالخياطة في البيوت كي تعول

ولدها وإخوته. واضطر هو إلى العمل خادماً في كنيسة المبشرين. ولكن أباه لا يلبث أن يرضي عنه، ويبعثه إلى فرنسا لإكمال دراسته. وفي باريس درس القانون والاقتصاد والإدارة. وكتب في أثناء الدراسة روايتين في وقت واحد، صدرتا في عام واحد أيضا عام (1956م)، وهما: حياة خادم، الزنجي العجوز والوسام، وفي عام 1960م، تلاهما برواية ثالثة هي «طريق أوربا»، ولكنه صمت بعدها، وإن كان أعلن عن رواية ضخمة بعنوان «الجحيم» حول المجتمع الأوربي من الداخل. ويبدو أن لصمته علاقة بعمله الدبلوماسي الذي استغرقه منذ عام 1960م، وتقلب فيه بين السفارة في أكثر من قطر، حتى انتهى به المطاف مديرا عاما لمنظمة اليونيسيف بمقر الأمم المتحدة في نيويورك.

ومع أن أويونو يبدو لمحدثه جاداً، ومقطب الجبين أحيانا، فهو في رواياته الثلاث هذه يتخفف من ملابس السهرة وحذر الدبلوماسي.

جاءت «حياة خادم» Une vie de Boy، في صورة يوميات لبطلها وراويها جوزيف توندي، حول حياته في الكاميرون، وشقائه، وتجاربه مع الكنيسة والسلطة الاستعمارية. وتتال من خلال اليوميات صور كثيرة مضحكة من تلك الحياة الشاقة. فهو يدخل المسيحية لأن المبشرين كانوا يغرون الأولاد بالحلوى، والقس الفرنسي ينطق الكلمات الأفريقية بطريقة خاطئة تقلب معانيها إلى البذاءة في بعض الأحيان. وحين التحق توندي بالكنيسة-بإغراء الحلوى-وصار خادما للكاهن، راح يعاكس الفتيات البيض أثناء القداس. بل إن مأمور السجن يعتقد أن السجناء السود يحبون السجن، ويجدون في حياته ونظامه «الإنساني» متعة، حتى إنهم لا يفكرون في الإفراج. بل إن الذين ماتوا منهم في السجن فعلوا ذلك وهم سعداء. وعلى هذا النحو تمضي ذكريات توندي وصوره التي تتراكم بذكاء، لتقول في النهاية شيئا واحدا، هو أن مهمة التحضير التي ادعتها فرنسا تبعث على الضحك. ومع أن المادة السيرية واضحة هنا فقد عالجها الكاتب بطريقة تخدم المعنى الذي أراده.

وتزداد إثارة الضحك في رواية «الزنجي العجوز والوسام»، La vieux negre et La medaille. فميكا فلاح عجوز ساذج، قررت السلطات الاستعمارية أن تكافئه بوسام نظير «ولائه» غير العادي لفرنسا. فقد قدم ولديه ليموتا

من أجل فرنسا على جبهات القتال الأوربية في أثناء الحرب، ووهب معظم أرضه لإرسالية التبشير. فلما حل يوم منحه الوسام أوقفوه مدة طويلة في الشمس حتى هدّه التعب، ولم يعد يفكر إلا في الشراب. وما إن تسلم الوسام في النهاية حتى انطلق لإطفاء ظمئه. وعند عودته إلى داره، يكون الشراب قد نال منه، فراح يترنح حتى أضاع الوسام، وأثار اشتباه الشرطة فقبضت عليه. وفي السجن يبدأ في الوعي بالمأساة، ويتغير رأيه في أوربا، ويزداد إيمانا بمعتقداته التقليدية. ولكنه لا ينهزم مثل توندي، وإنما ينتهي إلى وعيه الجديد وكفره بالحضارة الأوربية.

استمرت هذه القضية في رواية «طريق أوربا»، Chemin d'Euorope، فبطلها بارناباس تسيطر عليه الرغبة في امرأة فرنسية، لأنه شديد التعلق بفرنسا، مثلما كان زميلاه توندي وميكا. ومع أن تعليمه أكبر مما حصله هذان فلم تتعطف عليه السلطات ببعثة إلى مدينة النور، ولا أمكنه أن يجد وظيفة مناسبة تقيه شر الجوع. بل لا يملك في النهاية إلا أن يعمل مدرسا خصوصياً لأسرة فرنسية مستوطنة. وعند ذاك يتجدد حلمه بالمرأة الفرنسية بعد أن وجدها تلميذة له في عقر دارها. ولم تكن المرأة مغرية ولا شابة، ولكنها فرنسية. ولم يكن زوجها مخلصا لها، فسرعان ما وقع في غرام أفريقية. أما بارناباس فراح يحلم بها، وقد طلقها زوجها، وأخذته هو إلى فرنسا. ولكن حلمه لا يتحقق، مع أنها لجأت إليه كي يخفف عنها حين خانها زوجها. وبعد محاولات عديدة فاشلة للحصول على المال من أجل السفر يقع على الحل ذات يوم. فقد شاهد بعض المبشرين يعظون الناس في الشارع، فوقف ليسمع من باب الفضول. وإذا برجل من الواقفين يعرض عليه اقتراحاً غريباً: السفر إلى فرنسا ممكن، ولكن شريطة أن يقدم اعترافاً خطيراً في الكنيسة على يد كاهن. وعندئذ ترسله الكنيسة إلى فرنسا لعرض مآثرها. ويفكر بارناباس في الاقتراح الغريب على الفور. وتنتهي الرواية به متجهاً إلى الكنيسة، وهو يحصي ويحسب تفاصيل ذلك الاعتراف الخطير. وكأن «الإرساليات جاءت إلى أفريقيا لتبشّر، وبارناباس لا يمكن أن يغادرها إلا إذا كان تلميذاً للشيطان» (18).

والمضحك هنا هو إصرار بارناباس على السفر أو الموت. ولكن المبكي أن أساليبه ليست سوى ضحية التلاعب بالدين ولا إنسانية الاستعمار. وهنا

يشترك مع بطلي الروايتين السابقتين في الحماية البريئة لأوربا التي تنتهي بخيبة الأمل فيها.

غير أن أويونو يشترك مع مواطنه مونجو بيتي (ولد عام 1932م)، في الكثير فهما من قبيلة واحدة، تعلما في الكاميرون، وأحبا فرنسا، ثم أكملا تعليمهما بجامعاتها. وهما أيضا مثل أبطال أويونو الثلاثة الذين بدأوا بالحب البريء، لفرنسا، وانتهوا بفضح وسائلها الاستعمارية. وفوق هذا كله فهما يشتركان في موهبة الفكاهة والسخرية المرة، والتناول الكوميدي لمأساة السيطرة. ومع ذلك فهما على طرفي نقيض فيما يتعلق بوطنهما في عهد الحرية والاستقلال. فبينما نجد أويونو متصالحاً مع السلطة الحاكمة، وخادماً لسياستها، يقف بيتي-في صلابة-ضد أساليبها الدكتاتورية، وفساد رجالها، وتخلف إدارتها. وهو لم يزر وطنه منذ عام 1959 م. وكتبه ممنوعة من دخوله.

وقد ولد بيتي في ريف الكاميرون لأسرة بسيطة، وتعلم بمدارس المبشرين الكاثوليك حتى عام 1945، ثم فصل منها لعدم انضباطه، فأكمل تعليمه بمدرسة فرنسية حكومية، نال منها البكالوريا عام 1951م، مع منحة للدراسة بفرنسا. وفي فرنسا نال إجازة للتدريس (الأجريجاسيون)، وقام بتدريس الأدب الفرنسي بالمدارس الحكومية هناك، تماماً مثلما فعل سنجور من قبل. ثم تفرغ للكتابة الروائية، والسياسية، والنشر.

ومونجو بيتي اسم مستعار الإسكندر بييدي، لجأ إليه في روايته الثانية «مسيح بومبا الفقير»، Le pauvre Christ de Bomba عام (1956م). وكان قد نشر روايته الأولى «البلدة القاسية» Ville cruelle. باسم مستعار آخر هو: إيزا بوتو. ثم استقر بعد ذلك على اسمه الجديد. وفي فترة ثلاث سنوات (1955-1958م)، كان قد أصدر أربع روايات، منها الاثنتان المذكورتان، والأخريان هما: المهمة المنتهية Mission termine عام (1957)، الملك الذي شفته معجزة Le roi miracule عام (1958م) ولكن الأولى لم تلفت انتباه النقاد كثيراً. فبطلها باندا مزارع شاب جاء إلى المدينة ليبيع محصوله من الكاكاو، ولكن السلطات الاستعمارية تأمر بحرق المحصول لعدم استيفائه الشروط. وحين يحتج باندا تضربه الشرطة البيضاء، وتعتقله، ثم تفرج عنه، فيهيم على وجهه في المدينة، مفلساً، ضائعاً، متفرجاً على مساخر الحياة. ويتعرض لعدد من

المغامرات المثيرة، يرويها بشكل ممل حتى ينهيها بزواجه. ولكن ميلودرامية الأحداث، والمواقف أفسدت بناء الرواية، وسطحت شخصياتها، وجعلت نهايتها مفاجئة.

أما روايته الثانية «مسيح بومبا الفقير»، فقد أثارت ضجة في فرنسا عند ظهورها بسبب نقدها المر للسياسة الفرنسية، والتبشير في أفريقيا، ولكن قيمتها الفنية كانت أفضل. وتتخذ شكل اليوميات على لسان تابع أفريقي صغير، يصحب سيده المبشر الفرنسي في جولة بمنطقة نائية في الكاميرون. ولكن الجولة تفضح رسالة التبشير. بالرغم من مرور ثلاث سنوات فقط على آخر جولة لصاحب النيافة الأب دريمون. فقد نسى الناس الله الإنجيلي، وتحولت مدرسة رعاية البنات المسيحيات الداخلية إلى ماخور معبق بمرض الزهري. ولا يجد الأب المسكين مفراً سوى الرحيل معترفاً بفشله. وبعدها تنهار الإرسالية.

وفي كلتا الروايتين نجد البطل الأفريقي (باندا هناك ودنيس هنا) صغير السن، محدود التجارب، يتعلم وينضج في مدرسة الحياة. وهذا ما يحدث أيضاً لمدزا بطل «المهمة المنتهية»، مع أنه أكبر سناً، وأنضج من زميليه. ولكن روايته الرابعة «الملك الذي شفته معجزة»، تعود إلى موضوع التبشير فتقدم صورة أكثر مأسوية. فالأب لوجين الفرنسي يحاول أن يدخل أحد ملوك القبائل في المسيحية، ولكن الملك يرفض، فيحتال الأب عليه حتى يعمده وهو مريض. فلما يشفى يؤمن بالمعجزة، ويوافق على تطليق زوجاته مع الاكتفاء بواحدة. ولكن المطلقات يتصارعن، ويثرن حالة فوضوية من الشغب، يصاب فيها الأب الورع بالأذى. وتتدخل السلطة فتقضي بطرد لوجين من الخدمة، بعد أن ثبت تورطه مع حريم القصر. وهكذا ينتهي التبشير-مرة أخرى-بفضيحة. وكأن المؤلف يريد أن يقول إن قيم أفريقيا الأصلية أحق وأبقى من قيم الكنيسة، والمدرسة الفرنسيتين.

بعد هذه الروايات الأربع، اختفت أخبار بيتي الأدبية، بالرغم من إعادة طبع رواياته أكثر من مرة. ولكنه فاجأ قراءه، ونقاده بعودته إلى الكتابة عام 1978م، حين ظهرت رواية خامسة بعنوان «بربتوا» Perpetua ويقوم بطلها الشاب، المسماة باسمه، بعملية بحث مضني عن شقيقته المفقودة في بلده الكاميرون. ولكن النظام القائم لا يتيح للشاب البريء أي أمل في العثور

على شقيقته، لأنه لا يهتم إلا بنفسه، وبالمصالح الأجنبية. وأخيراً يعثر الشاب على شقيقته ميتة بأحد المستشفيات. وكانت قد دخلته لوضع طفل من لاعب كرة قدم مشهور. وتبقى الجريمة الحقيقية معلقة في رقبة ذلك المجتمع الفاسد، الذي لا يتيح لمواطنه حياة حرة أو كريمة.

وبهذه الرواية صفّى بيتي حساباته مع موضوع الاستعمار المباشر بجيوشه، ومدارسه، وإرسالياته، وفتح حساباً جديداً مع آثار السيطرة الاستعمارية وفساد عهد الحرية والاستقلال. وهذا ما تابعه بعد ذلك في روايتين أخريين هما: تذكر يا روبين Remember Ruben عام (1979م). الحطام المضحك تقريباً لعرض القوه قوز La ruine presque cocasse d'un polichinelle عام (1981م). وقد عاد في الأولى ذات العنوان الإنجليزي إلى أواخر عهد السيطرة الاستعمارية يوم كان حزب اتحاد الشعوب الكاميرونية نشيطا يكافح على كل الجبهات. وروبين هنا (روبين أوم نيوبيه) كان الرئيس الفعلي لهذا الحزب، ولكن قوى الخيانة اغتالته عام 1958 م. أما بطل الرواية فهو أحد أنصاره المتحمسين، ويدعى مور زامبا. وهو يحاول تعرية الوجه الكائن للنظام الحالي، والكشف عن حقيقته التي تتلخص في أن فرنسا مازالت تستعمر مستعمراتها الأفريقية المستقلة بالاسم. ويظل هذا البطل نفسه بطل الرواية الأخرى التي تسير في ذات الاتجاه. وبالرغم من حدة القضايا التي تتناولها الروايتان. فهما معاً لا تخلوان من دقة التصميم الفني، وتدفق التراجيكوميديا، وبراعة رسم الشخصيات.

هذه المنطقة ذاتها، منطقة الحاضر الأفريقي الفاسد المثير للبكاء والضحك، تقطنها حالياً روايات الكاتب السنجالي سمبين عثمان (ولد عام 1923م) ومع أنه أكبر سنا من بيتي، فما زال شابا في تفكيره، وتناوله لموضوعاته. ولكنه يختلف عن زملائه كتاب الفرنسية من حيث غزارة تجاربه وقسوتها، وقلة محصوله من التعليم المنظم.

وقد ولد عثمان لأسرة مسلمة فقيرة في جنوب السنجال. وتعلم بمدرسة للقرآن، ومدرسة فرنسية، ولكنه سرعان ما ترك التعليم في سن الخامسة عشرة، واحترف صيد السمك كأبيه، ثم انتقل إلى داكار. وقامت الحرب العالمية الثانية فجنّد بالجيش، وانضم إلي القوات الفرنسية المتحاربة في إيطاليا وألمانيا. وبعد الحرب ذهب إلى فرنسا باحثاً عن فرص للحياة، حتى

اشتغل حمالاً بميناء مرسيليا. وصار زعيماً نقابيا لعمال الميناء، وانضم إلى الحزب الشيوعي الفرنسي، حتى استقلت بلاده عام 1960م. وبعدها تفرغ للكتابة، وإخراج الأفلام السينمائية، بعد حصوله على منحة لدراسة السينما في موسكو.

ظهرت باكورة رواياته عام 1956م، بعنوان «حمال الميناء الأسود» Docker noirوفي العام التالي نشر رواية «يا وطني يا شعبي الجميل» . pays, mon beau peuple، وفي عام 1960م، أصدر رواية ثالثة: «نتف خشب الله»، Les bouts de bois de Dieu، وفي عام 1964 م، نشر رواية «رياح الهارماتان الغبارية الجافة» L'Harmattan، ثم تلاها بروايتين قصيرتين في مجلد واحد (1964م) هما: فيهي كيوزان أو التكوين الأبيض Vehi Ciosane ou blanche genese، الجوالة المالية Le Mandat، وفي عام 1973م، نشر رواية «زالا» Xala ثم تلاها عام 1981 برواية «آخر عهد الإمبراطورية» Le Dernier de I'Empire.

وفي هذه الروايات بغير استثناء-كما في قصصه القصيرة وأفلامه- تطالعنا الرواية السياسية بأحلى معانيها، سواء تعلق الموضوع بالماضي الاستعماري، أو بالحاضر المستقل المضطرب. وقد كتب-ذات مرة-تصوره للعمل الروائي فقال:

«لست أقوم بالتنظير للرواية الأفريقية. ولكن حسبي القول عن أفريقيا هذه التي تسمى تقليدية أن الراوي المنشد المحترف لم يكن العنصر الحيوي في قبيلته أو عشيرته، أو قريته وحسب، وإنما كان أيضاً الدليل، أو «الشاهد»، الواضح على كل واقعة. وكان هو وحده الذي يلتقط مآثر كل شخص وأساليبه، ثم يعرضها على الجميع تحت شجرة الكلام. وسوف ينمو مفهوم إنتاجي على هذا النحو، بحيث يظل أقرب ما يكون إلى الواقع وإلى الشعب»[19].

في مرة أخرى تحدث عثمان عن رواياته، فقال إنها تحاول إطلاع الأفارقة على شيء من الظروف البائسة التي يعيشون فيها[20]. وهذا ما نلمسه منذ روايته الأولى. وبطلها دياو حمال أسود في ميناء مرسيليا يحاكم على جريمة قتل ارتكبها. والقتيل فتاة فرنسية ائتمنها على مخطوطة كتاب ألفه، وطلب منها أن تسعى إلى نشره، فنشرته بالفعل ولكن باسمها. وبالرغم من هذا الإطار الميلودرامي، فالرواية تضم العديد من المشاهد ذات المواقف الاجتماعية والسياسية اللافتة، ومنها موقف المحامي الأبيض الذي يقول

إن دياو ضحية المجتمع. لأن حريته مختفية داخل جريمته، وإن الحضارة الأفريقية معلمة الحضارة الأوربية. ومن الطبيعي أن تحفل الرواية-في إطارها المشار إليه-بمشاهد العودة إلى الماضي، والذكريات، وردود فعل الجريمة والمحاكمة في السنجال. وبالرغم من ضعف الجزء الأخير في الرواية فواقعيتها وتغلغلها في حياة العمال الأفريقيين بفرنسا تعوضان القارئ عن الضعف، وربما عن الملل أحيانا.

وإذا كانت الفكرة الأساسية في هذه الرواية هي أن الجوانب المضيئة في السود تخفيها عنصرية البيض، ولا تعترف بها، فالرواية الثانية تطرح إمكان عنصرية السود أيضا، بالإضافة إلى قضيتها الأساسية في مشكلات التكيف التي تواجه الأفريقي العائد إلى وطنه بزوجة أوربية وأفكار جديدة. وبطلها عثمان فأي الشاب المثقف يعود إلى وطنه السنجال مع زوجته الفرنسية إيزابيل. ولكن أسرته التقليدية المسلمة تستهجن تصرفه، فيضطر إلى ترك دار أبويه، والعيش في خيمة، ثم يبني لنفسه داراً، ويحاول أن يتعايش مع العداء. وسرعان ما يكتشف أن الجالية البيضاء تتخذ منه موقفا عدائيا أيضا، وربما لإحساسها بأنه يشكك في التفوق الأبيض. ومع ذلك يتجاهل هذه المشاعر العنصرية من السود والبيض على السواء. ويشرع في الزراعة، ولكن الجراد يهدد أرضه، وأرض جيرانه الفلاحين. وحين يفكر هؤلاء في اللجوء إلى السحر يحاول هو أن يتقي الجراد بالوسائل العلمية الحديثة، ويثبت لهم أن هذه الوسائل أفعل من سحرهم. ثم يؤلبهم ضد المستوطنين الفرنسيين الذين يشترون منتجاتهم بأثمان بخسة، ويحاول أن يؤسس معهم نظاماً تعاونياً يقضي على الاستغلال والتفاوت الاجتماعي. ولكنه يذهب ضحية أفكاره في النهاية فيتآمر الجميع عليه، ويقتلونه. وتبقى زوجته الفرنسية الموشكة على الوضع، وكأن بقاءها رمز لاستمرار دعوته، وكأن الجنين الموشك على الظهور سيحمل راية أبيه. وهكذا «مات عمر، ولكن شعبه الجميل لم يكف عن التغني به». كما يقول آخر سطر في هذه الرواية الجميلة، التي تخلصت من الميلودراما السابقة، وإن تضمنت بعض المواقف المقحمة وغير المقنعة، مثل الظهور المفاجئ للمرأة الفرنسية التي تبنت عمر في فرنسا، وراحت ترسل له الهدايا بعد عودته، والاختفاء المفاجئ أيضا لزوجته خلال ذلك.

لقد وصف بطل الرواية الأولى نفسه بأنه «كاتب ملتزم». وإذا كنا نلاحظ في تلك الرواية بعض عناصر سيرة عثمان الذاتية، فهذه الصفة عنصر آخر أشبه بالاعتراف. وهي تلازمه في جميع رواياته، بل تبرز بوضوح شديد في روايته الثالثة «نتف خشب الله»، التي صور فيها واقعة تاريخية حديثة، هي إضراب عمال الخط الحديدي الواصل بين داكار وباماكو (عاصمة مالي الحالية) عام 1947م، احتجاجاً على سوء ظروف العمل. ومع أن هذه الواقعة توحي بالكثير فقد أوحت لعثمان بأن ما حدث كان صراعاً بين رأس المال والعمل. وحول هذا الصراع أدار عقدة الرواية ليصور الانتصار الحتمي للعمل على غريمه. ومع أن العمال السود يضربون ويعذبون ويقتلون لحساب رأس المال الأبيض، فهم ينتصرون حتى النهاية بسلاح بسيط قوامه الشعور بالكرامة والوحدة والتحرك الجماعي. ولذلك تصبح الشخصية الأساسية في الرواية هي حركة العمال، وبالرغم من أن لها زعيما وبطلاً هو باكايوكو الذي لا يزيد هنا على أن يكون مثلا أعلى وليس مجرد فرد. ولذلك أيضا تتكاثر الأحداث والمشاهد والشخصيات إلى درجة يصعب تذكرها. بل تصبح هذه الشخصيات الكثيرة أقرب إلى الطيف بغير حياة إنسانية واقعية. وهذا ما يريد المؤلف أن نعيه أيضا، وأن نركز معه على الحركة لا على أشخاصها. فما الأفراد إلا نتف من الخشب الذي خلقه الله لبناء الحياة. ولكنهم هنا نتف ثمينة غالية، لأنهم يدافعون عن حق الحياة ذاتها.

وتقول الرواية في أحد مشاهدها بعد إعلان الإضراب الذي استغرق ستة أشهر:

«عندما كف دخان القطارات عن الطفو فوق السهول أدركوا أن عصرا قد انتهى-عصرا روى لهم شيوخهم عنه، يوم كانت أفريقيا كلها بستانا للطعام. أما الآن. فقد سيطرت الآلة على أراضيهم، وحين راحوا يوقفون كل آلة على امتداد ألف ميل صاروا واعين بقوتهم، ولكنهم وعوا أيضا أنهم يعتمدون عليها. وبدأوا يفهمون أن الآلة جعلت منهم سلالة جديدة كاملة من البشر. فهي لم تكن تنتمي إليهم، وإنما هم الذين انتموا إليها. وحين توقفت، علمتهم ذلك الدرس»(21).

هذه الآلة التي انتصروا على أصحابها، هي التي جعلتهم أيضا أشبه

بأمة تتحرك على الورق بين يدي كاتب شديد الإيمان بجدوى العمل الجماعي، ومتين الاقتناع-مثل زميله بيتي-بأن أفريقيا المستقلة ما زالت خادماً أسود تسيّره قوى خارج حدودها.

وإذا كان دادي ولاي وأويونو وبيتي وعثمان رواد حركة جماعية للرواية الفرنسية في أفريقيا، فقد شجع نجاحهم واستمرارهم على ظهور موجات من المواهب الجديدة. وإذا كان معظم جهدهم قد انصرف إلى أفريقيا في العهد الاستعماري فمعظم جهد المواهب الجديدة منصرف إلى أفريقيا الجديدة الحرة المستقلة. وهذا ما تمثله الروايات المتفرقة لأمينة سو فال وشيخ كان في السنجال، وبنيامين ماتيب في الكاميرون، ويامبو أولو جويم في مالي، ونازي بوني في فولتا العليا، وغيرهم.

4- في الإنجليزية

ولدت الرواية الأفريقية في الإنجليزية ولادة تاريخية. ففي أحضان التاريخ الحديث ظهرت أول رواية عام 1930م، لكاتب من جنوب أفريقيا، هو سولومون بلاهيكي عام (1877- 1932م) وهو رجل متعدد الجوانب، محدود التعليم، كتب بلغته الأم Tswana (لغة تسوانا)، وتعلم الهولندية والفرنسية والألمانية، فضلا عن الإنجليزية التي أحبها وترجم منها إلى لغته خمس مسرحيات لشكسبير. ولكن حبه لوطنه كان شاغله الأكبر. وبسببه تعرض للشقاء، وكافح من أجل حريته، فأنشأ أول صحيفة بلغة قومه عام 1901م، وانتخب أميناً عاماً للمؤتمر الوطني للأهالي الأفريقيين عام 1912م، وذهب إلى لندن في العام التالي ضمن وفد وطني للاحتجاج على قانون الأراضي الجائر الذي دعم التفرقة العنصرية بين الأغلبية السوداء، والأقلية البيضاء، وظل حتى وفاته يجاهد ضد سياسة تلك الأقلية.

وكانت روايته هذه إبداعه الأدبي الوحيد، جعلها بعنوان مطول هو: «مهودي: ملحمة حياة الأهالي في جنوب أفريقيا منذ مئة عام»، ومع ذلك تضمنت قصة حب بين بطل قومي وفتاة من الأهالي غمرهما الصراع الدموي العنيف الذي أعقب مقتل ملك الزولو المشهور تشاكا. ومع أنه كتبها قبل عام 1920 م، فلم تظهر إلا بعد عشر سنوات. وكان بطل قصة الحب فيها بطلاً قومياً انفصل بجيشه عن تشاكا، وصعد إلى الجبال ليحارب

مستقلا قبيل مصرع قائده. وقد أحبته الفتاة مهودي حبا عجيبا، ضحت فيه بكل شيء، وانتهى نهاية سعيدة بالبنين والبنات. ومع أن الرواية عليها مسحة من الأخلاقية المسيحية فقد رواها بلاهيكي بأسلوب الحكايات الشعبية، وضمنها الكثير من الأغاني والأمثال، فضلا عن البطولات والمغامرات التي نشأت بسبب الصراع على الأرض. يقول في تقديمه لها:

«كاد أدب جنوب أفريقيا حتى الآن (حتى وقت كتابتها) أن يكون أوربيا خالصا. ومن ثمة تبدو المقدمة ضرورية لتوضيح الأسباب التي أدت إلى هذه المغامرة الوطنية... فقد أكف هذا الكتاب لهدفين، نتطلع إليهما، وهما: أ-أن نشرح للجمهور القارئ عبارة واحدة هي «مؤخرة العقل الوطني». ب-أن نجمع بنقود القراء، ونطبع (المدارس البانتوي)، حكايات ستشوانا الشعبية التي تتعرض للنسيان السريع، مع انتشار الأفكار الأوربية» [22]

وفي هذه الفقرة بضعة معان جديرة بالتأمل. فهذا رائد يعدّ الكتابة بلغة أجنبية مغامرة وطنية، ولكنها رسالة اجتماعية أيضا، وعمل وطني في النهاية، لأنه يقصد بها أن تكون ردأ عمليا على الزاعمين بتخلف مؤخرة العقل الأفريقي، وأن يستغل عائدها في تسجيل جانب عزيز من جوانب التراث الشعبي قبل أن تكتسحه الثقافة الأوربية. ومع ذلك لم يثبت أن هذه الرواية قامت بدور إيجابي في إنهاض الحركة الأدبية، في الجنوب أو غيره. فقد ظلت أقرب إلى الجزيرة وسط محيط من القحط الإبداعي. ومع أنه سبقتها محاولة في غانا عام 1911 م، من تأليف أ. كيسلي هايفورد بعنوان «إثيوبيا طليقة»، فقد كانت أنضج فنيا من هذه المحاولة التي اختلطت فيها الرواية بالمقال والمحاورات، وأدب الرحلات.

كانت المحاولة التالية-على أي حال-في غانا أيضا، بعنوان «ثمانية عشر قرشا» Eighteen Pence للكاتب ر. أ. أوبنج عام 1943. وهي رواية أحداث ومغامرات، يستدين بطلها أكروفي 18 قرشا لشراء فأس يبدأ بها عهد الفلاحة. ومقابل هذا الدين يوافق على العمل مجاناً عند دائنه. ولكن زوجة الدائن سرعان ما تتهمه باغتصابها. وهنا تبدأ سلسلة من المحاكمات والقضايا المعروضة أمام المحاكم. وعلى رأس هذه القضايا قضية تمثل فيها الزوجة أمام القاضي بتهمة التلكؤ في الإبلاغ عن واقعة الاغتصاب. ولكن الزوجة المتهمة لا ترضى بمحاكمتها أمام المحاكم الأهلية، وتطلب

عرض القضية على مفوض المنطقة الأبيض. وفي الطريق إلى هناك تقع في غرام صاحب القارب الذي ينقل الناس عبر النهر، وتسقط حقيبتها في الماء حين تستعد لمغادرة القارب، وتسب شرطيا من فرط غيظها فيحضرونها إلى المحكمة مرة أخرى، وتقوى صلتها بصاحب القارب حتى تتزوجه في النهاية. وتقدم زوجها السابق إلى المحكمة أيضا بتهمة تشغيل الرقيق التي ادعتها هي عليه. ثم تحل محاكمة أكروفي بتهمة الاغتصاب. ومع ذلك يخلص المؤلف كل هؤلاء واحدا وراء الآخر، وكأنه لا يهتم بغير إجراءات التقاضي وشكلياتها. أما بقية الرواية فكأنها رواية أخرى تتعلق بنجاح أكروفي في عمله، وزواجه، وعثوره على كنز في باطن أرضه.

ولكنه سرعان ما يقع في تهمة جديدة، هي عدم الإبلاغ عن الكنز. ويقدم إلى المحاكمة فيخلى سبيله، ويعود إلى قريته فيبذل الخير-كما كان- لأهلها. وأخيرا يأتيه أحد أعمامه فيخرب كل ما عمله في القرية، مما أساء له، وجعل زوجته تهجره، بل جعله هو نفسه يهجر القرية تاركا بناته الثلاث. ولا ينقذه من هذه المحنة إلا وفاة عمه، فيعود بعدها إلى القرية، ويلتئم شمله، ويعثر على كنز آخر، ويعيش في «الثبات والنبات»، كما تقول الحكايات.

ولا شك أن مثل هذا الحشد الهائل من الأحداث والشخصيات يصعب قياده في رواية محدودة. وتزداد الصعوبة كلما تناقصت موهبة الكاتب. وهذا ما كان من أمر هذه الرواية، بالرغم من سبحات الفكاهة، وطرافة الحوار، التي تخللتها. ومع أن مؤلفها لم يكرر محاولته هذه فقد كانت شديدة النضج بالقياس إلى سابقتها.

جاء النضج الحقيقي بعد أقل من سنتين، حين ظهرت في لندن عام 1945م، رواية «أنشودة المدينة» Song of the City. وقد كتبها أحد أبناء جنوب أفريقيا الذين يعيشون خارجها، وهو بيتر إبراهامز (ولد عام 1919م). وكان قد أصدر عام 1942 م، كتابا يسوده الطابع القصصي، ويضم أربع قصص قصيرة، بعنوان «العهد الأسود» The Black Testament، أي أن تجربته الفنية أهلته لهذا النضج. أما تجربته في الحياة فكانت تؤهله لهذا النضج أيضا، وسوف نعود إليها في الفصل الأخير، ولكننا نكتفي بالإشارة هنا إلى أن هذه التجربة خصبة بالرغم من مرارتها. وقد ظهر ذلك بوضوح في «أنشودة المدينة» التي صور فيها قصة صبي أسود يترك قريته، ويهاجر إلى المدينة

«جوهانسبرغ» بحثا عن لقمة العيش. وهناك يعمل خادما عند أستاذ جامعي أبيض متحرر، فتشده السياسة شيئا فشيئا حتى يقبض عليه. وعندما يفرج عنه يقع في مخالب بعض المشاغبين البيض، فيضربونه ضربا مبرحا، حتى يعود إلى قريته في النهاية، ولكن دون أن ينسى المدينة. بل يزداد حنينه إليها.

وبالرغم من نضج الرواية، وتصويرها الواقعي لمأساة التفرقة العنصرية، لم تلفت انتباه الكثيرين. ولولا أن مؤلفها استمر في الكتابة والنشر لنسيت مثلما نسيت رواية أوبنج السابقة. ولكن رواية أبراهامز الثانية «صبي المنجم» Mine Boy التي ظهرت عام 1946 م، كانت أكثر نضجا. وفيها يطالعنا صبي مثل «يك» بطل الرواية الأولى-يدي زوما-يترك الريف أيضا إلى المدينة، ليعمل هذه المرة بمناجمها الغنية. ومنذ بداية ظهوره في المدينة يشعر بالغربة والضياع والوحدة، ولكنه يقاوم، ويحاول أن يتعلم، وأن يصبح رجلا أسود يعتمد عليه. ولمّا تزداد وطأة السخرة التي يمارسها رؤساء العمال البيض يحتج زوما، ويرفض أن يعامل أبناء جلدته معاملة القطعان. وبهذا التحول تنتهي الرواية لتقول باختصار-إن الوعي بالمأساة يمكن أن يغيرها حتى لو سقط كثير من الضحايا.

تابع ابراهامز هذه الفكرة في روايته التالية «درب الرعد» Path of Thunder عام (1948م) ولكنه اختار بطلها من الملونين الذين يرزحون تحت نير التفرقة العنصرية، وإن كانت حالهم أفضل قليلا من حال السود. وبطلها لاني يقوم بعكس رحلة ديك وزوما، فهو ينتقل من المدينة (كيب تاون) إلى الريف من أجل مساعدة قومه، وتوعيتهم بضرورة العمل على تجاوز مأساتهم بالوعي والاتحاد مع السود. ومع أنه يقع في غرام مستوطنة بيضاء، تحاول اقتلاع جذور الغضب في نفسه، فهو يظل متماسكا، متفائلا بحل مشكلة الملونين عن طريق التحالف مع البيض. ولكن الرواية تنتهي بمصرعه ومصرع حبيبته البيضاء. وإذا تغاضينا عن النهاية الميلودرامية، غير المقنعة، فالرواية حافلة بالمناقشات شبه الفلسفية التي أفسدت سياقها وتطورها الدرامي. كما أن رسم الشخصيات ضعيف بحيث جعلها أقرب إلى الدمى.

وبعد هذه الروايات الثلاث، نشر أبراهامز خمس روايات أخرى مختلفة الموضوع، متفاوتة القيمة، عناوينها كالتالي: الفتح الوحشي Wild Conquest

عام (1950م)، العودة إلى جولي Return to Goli عام (1953م)، إكليل زهور من أجل أودومو , A.Wreath for Udomo، ليلة لهم A.Wight of Their Own عام (1965 م). هذه الجزيرة الآن This Island Now عام (1966م). وباستثناء الثانية والأخيرة، اللتين تدوران في جزر البحر الكاريبي حيث يقيم المؤلف، تجري الروايات الثلاث-الباقية-في أفريقيا. وأولاها تعود إلى التاريخ الحديث، يوم دارت الحرب بين البوير-المستوطنين البيض-وشعب المتابيلي الأسود في الجنوب، وهي حرب وصفها عنوان الرواية بأنها كانت غزوا وحشيا. فقد غزا البوير أرض السود في الثلاثينيات، ولم يتورعوا عن ارتكاب أبشع الجرائم في سبيل الحصول على الأرض. ومع ذلك لم تقل عنهم السود بربرية، لأن الحرب لا تعرف الإنسانية. ولذلك لم ينتصر في تلك الحرب سوى الحيوانية، بالرغم من أن البيض بدأوها. وهذا ما تنتهي إليه الرواية ذات القسمين، التي توحي-في وضوح-بأن الحرب أصلاً سلاح فاسد، وأن العدو الحقيقي فيها هو احتقار القيم الإنسانية.

من جهة أخرى طور روايته «العودة إلى جولي» في جزر البحر الكاريبي حيث يعيش المستوطنون السود حياة بائسة في ظل مستبد يحاول أن يبني البلاد مستعيناً بالبيض، والملونين وكبار رجال الأعمال والصحافة. وبطلها جوشيا هو ذلك «المستبد العادل» الذي يستشهد في النهاية، دون أن يفقد الأمل في تحقيق حلمه. ويتلخص هذا الحلم في إعادة الكرامة إلى قومه البائسين. وتدور روايته «هذه الجزيرة الآن» في جامايكا، حيث يعيش هو نفسه، ويشقى أبناؤها السود، وهم يرون خيراتهم تستنزف أمام أعينهم، دون أن يصيبهم منها شيء. ولكن رواية «ليلة لهم»تعود بنا إلى الصراع الدائر في جنوب أفريقيا، فتصور حركة التحرر التي نظمها الهنود هناك، ولكنها تنتهي إلى أن العدل الذي يبغيه الهنود يجب أن يتحقق عن طريق العمل السياسي المحدد، لا الخطب أو الاجتماعات.

غير أن روايته «إكليل زهور من أجل أودومو» تعد أنضج أعماله الروائية الثمانية جميعا. وتدور في دولة أفريقية خيالية اسماها «بانافريقيا» Panafrica، وبطلها هو أودومو الوطني الذي لم يستطع الاستمرار في النضال داخل بلده، بعد أن ضيقت السيطرة الاستعمارية الخناق على الحركة الوطنية. ويرحل أودومو إلى إنجلترا، حيث ينشط في لندن، ويتعرف إلى

الوطنيين الأفريقيين المناضلين في المنفى عن طريق امرأة إنجليزية أحبته، وتحمست لتحرير أفريقيا من سيطرة قومها. ويشغل نفسه بالخطابة والكتابة عن القضية الوطنية. وتصبح أفريقيا لديه فردوساً مفقوداً، فهو متعلق بها أكثر من تعلقه بحبيبته الإنجليزية. بل إنه يصورها لها بقوله: «أفريقيا؟ إنها قلب صغير. أنت تعرفين شكلها. إنها تشبه القلب. أفريقيا قلبي، قلبنا جميعا نحن معشر السود. بدونها لا نساوي شيئاً. ولا نعد من الرجال، إذا ظلت مسلوبة الحرية. ولذلك يجب أن نحررها أو نموت. هذه هي القضية»[23].

ولكن هذا الكلام العاطفي الذي درج عليه المناضلون الأفريقيون لا يحل القضية. ففي لحظة واحدة يمكن أن تتجول تلك الشاعرية والرومانتيكية إلى كابوس، حين تتأزم الأوضاع المالية للمناضلين، وتستغرقهم الصراعات الجانبية، ويطول بعدهم عن أوطانهم وجماهيرهم الحقيقية التي لا تحس بهم أو تفهم كتاباتهم. ولولا تشجيع الحبيبة الإنجليزية وغيرها من أنصار الحرية في قومها، ولولا غباء الإدارة الاستعمارية التي اعتقلت أودومو وصيرته بطلاً شعبيا، ثم أعلنت حالة الطوارئ في بانافريقيا فقدمت دعاية عالمية مجانية لقضيته لأصابه اليأس من النضال. بل لولا أنه وجد في هذا النضال غذاء لغروره وأنانيته الشديدة لما استمر فيه. فها هو واقف في ضوء القمر على ظهر الباخرة التي أقلته إلى وطنه، حين اشتد نكير الحركة الوطنية الحقيقية في الداخل، ويترقب ظهور الساحل الأفريقي، ويخاطب أفريقيا بقوله:

«أيتها الأم أفريقيا، يا أمي أفريقيا، شدّي أزري حتى أتحمل العمل الذي يجب عليّ أن أقوم به. لا تنسيني بين الكثيرين الذين ترعينهم. سوف أجعلك عظيمة. سأجعل العالم يحترمك ويحترم أبناءك. سأجعل شمس الحرية تسطع فوقك مرة أخرى. فمن أجل هذا تركتك طويلا، وعشت في أراض غريبة بين أناس غرباء، وتعذبت، وأهنت، وبردت، رجعت. كل هذا من أجل أن أعود كي أحررك، كي أحرر كل أبنائك، وأجعلك عظيمة بين أولئك الذين ينظرون إليك الآن من عل. إنهم لا يفهمون أساليبك السمراء. وما أنت عندهم إلاّ شيء واجب الاستغلال، وما أبناؤك إلا كائنات واجبة الإذلال. لابد أن ينتهي هذا الآن. سأنهيه إذا ساعدتني. إنني لا أستطيع أن

أراك، ولكني أستطيع أن أحس بك وأنت ماثلة هناك في الظلام. وغدا سأكون معك وفيك. فلا تدعيني أتوه وسط أبنائك الكثيرين. ساعديني، اعتني بي، أرشديني. اسمي مايكل أودمو. لا تنسيه: مايكل أودومو، أداة حريتك» [24].

في هذه المناجاة الرومانتيكية تكمن قوة أودومو وضعفه معا. فهو حالم، ويجب أن يكون كذلك، وهو أيضا مغرور لا يعرف التواضع. وهذا ما تكشف عنه الأحداث بعد عودته، ونسيانه المرأة التي وقفت إلى جانبه. فسرعان ما يطفو على سطح الأحداث، ويصبح رئيس الدولة الجديدة بعد استقلالها. ولكن سرعان أيضا ما يشعر بأنه معزول عن الجماهير، ومحاط بثلة من الخونة في حزبه وحكومته. وأهم من هذا كله أنه يكتشف انقسام البلد إلى طوائف، وعودته إلى القبلية، ويتبين أن أعداء نظامه ودولته الوطنية ثلاثة: الفقر والجهل والنزعة القبلية بالإضافة إلى العدو الخارجي الأبيض. ومع أنه يتصالح مع هذا العدو الأخير، ولا يستطيع رفض معونته، بل يتصالح مع الفقر أيضا، فلم يستطع أن يقضي على الروح القبلية، بل أرغم على قبولها، ورشوتها بالمال والمناصب، مما كان يتعارض مع مثاليته. ثم وقعت الواقعة حين خان أمانة النضال، وباع أحد زملائه وأصدقائه المعادين للنظام العنصري في الدولة المجاورة مقابل الحصول من هذا النظام على بعض المساعدات الاقتصادية. وحين يتخلص النظام العنصري من خصمه العتيد يشعر أودومو بالذنب، ويعترف بجريمته لوزير سبق أن استدعاه من لندن، وعينه في الوزارة ليسترضي بتعيينه إحدى القبائل. ولكن الوزير يستبشع الجريمة، ويستقيل، فيتكهرب الجو، وينتهي الأمر بتآمر وزراء أودومو عليه واغتيالهم له.

ومع أن مشهد اغتيال أودومو صور بطريقة مسرحية شعائرية وسط دقات الطبول والرقص، مما لا يتناسب مع واقعية الرواية، فقد مات الرجل بعد أن تقل بلده من الماضي الاستعماري إلى الدولة الوطنية الحديثة، مات مؤمنا-كما قال الوزير المستقيل في رسالة حبيبة القتيل الإنجليزية-بأن ما حققه لا يمكن الرجوع عنه.

لقد قسم أبراهاماز الرواية إلى قسمين كما فعل بعد ذلك في روايته عن الفتح الوحشي. وصور في القسم الأول الحركة الوطنية في المنفى،

حيث يعيش الوطنيون في صراعات جانبية كثيرة، ويناضل زعماؤهم من الشقق الفاخرة في لندن، ثم صور في القسم الأخير مشكلات الاستقلال وتناقض الواقع مع الحلم. ولكنه أبدى شكا قويا في مقدرة الدول الجديدة في أفريقيا على الحفاظ على التقدم السياسي والاقتصادي الذي حققته في عهد السيطرة. وحذّر من ضياع هذا التقدم في غمار الصراع بين القوى التقليدية والتقدمية بعد تحقق الاستقلال. وتنبأ-في وقت مبكر عشية استقلال غانا التي قيل إنه يقصدها بروايته-بحالة التحرر من الوهم السياسي، وهي حالة أعقبت الاستقلال.

ولكن المؤكد أن أبراهامز-في هذه الرواية وغيرها-يقف في صف المثل العليا والإنسان العادي. ومع أنه لا يحاول الإجابة عن أسئلة فهناك سؤال دائم الإلحاح عليه فيما يتعلق بحكام أفريقيا الجديدة: «كيف يسير الواحد منهم في طريق وسط بين المثل العليا، والكارثة؟» [25].

ليس أبراهامز الوحيد الذي يكتب بالإنجليزية في جنوب أفريقيا على أية حال. فقد ظهر بعده عدد كبير من الكتاب السود والبيض على السواء. وإذا أدركنا صعوبة أوضاع الكتابة والنشر هناك فيما يتعلق بالكاتب الأسود فقد شهدت المنافي عدداً من المواهب الجديرة بالانتباه، وعلى رأسها ألكس لاجوما (ولد عام 1925 م). كما شهدت جمهورية الجنوب العنصرية هذه ذاتها عددا من المواهب البيضاء المستوطنة، وعلى رأسها سارة جرترود ميلين وأوليف شراينر ونادين جورديمر ودوريس ليسنج وألن باتون. وقد اشتهر باتون (1903- 1988 م)، بروايته «إبك أيها البلد الحبيب»، التي ظهرت عام 1948 م، وتحولت إلى فيلم سينمائي وأوبرا موسيقية، وعدّها الناقد الأفريقي مفاليلي «أول عمل في تاريخ الفن القصصي بجنوب أفريقيا يظهر فيه الإنسان الأسود في صورة مكبرة»، برغم ما أخذه عليها من سيطرة السرد، وضعف رسم الشخصيات السوداء، والميل إلى الخطابة، والتسطيح، والاقتراب من الكاريكاتير، وكلها عيوب تنتشر في تصوير الكتاب الأبيض للإنسان الأسود، ولا سيما عند سارة جرترود ميلين [26]. ولعلنا لاحظنا أن هؤلاء الكتاب-باستثناء باتون-نساء، يقمن جميعاً في جنوب أفريقيا باستثناء دوريس ليسنج التي انتقلت-منذ سنوات-إلي بريطانيا . ومن الطبيعي ألا يشغل سوء أحوال الأفريقيين هناك هؤلاء وغيرهم. فإذا شغلهم صوروه

بعاطفة ورؤية مختلفتين متعاطفتين-في معظم الأحيان-مع الأسود كإنسان.

وليس جنوب أفريقيا الوحيد في مناطق القارة الذي ازدهرت فيه الرواية بالإنجليزية على أي حال أيضا. فقد ازدهرت في غرب القارة وشرقها على السواء. وظهر العديد من المواهب والأعمال الروائية طوال عهد الحرية والاستقلال. وعلى رأس هذه المواهب الجديدة آموس توتولا وتشينوا أتشيبي و وولي شوينكا وسيبريان إكوينسي، وجابريل أوكارا، وأونورا نزيكو، وت. م. ألوكو في نيجيريا، وليم كونتون في سيراليون، لنرى بيترز في جامبيا، كوفي أونور، وجوزيف أبروكوا وآيي كوي آرما في غانا، أوكيللو أوكيلو وإنريكو سيروما وروبرت سيروماجا في أوغندا، نجوجي وآثيونجو وجريس أوكوت في كينيا، نور الدين فرح وبيتر بالانجيو في تنزانيا. ومن الصعب أن نتوقف عند هؤلاء جميعاً. ولذلك سنكتفي هنا بواحد من الغرب هو أتشيبي، وآخر من الشرق هو واثيونجو. وكلاهما يمثل منطقته خير تمثيل، فضلاً عن أنهما أكثر هؤلاء الكتّاب تأثيرا، ولا نقول صيتاً أيضا.

ولد تشينوا أتشيبي عام 1930 م، بإحدى قرى شرق نيجيريا، لأب من رجال الكنيسة. وكان جده من أوائل النيجيريين الذين تحولوا إلى المسيحية. وفي سن السادسة بدأ تعليمه المنظم. ولما أنهى المرحلة الثانوية جاءته منحة لدراسة الطب بجامعة إبادان، ولكنه سرعان ما ترك الطب بعد عام واحد، وتحول إلى دراسة الأدب في الجامعة ذاتها. وفي عام 1953م، نال البكالوريوس، وبدأ حياته العملية بالتدريس، ولكنه سرعان أيضاً ما تركه من أجل العمل بإذاعة نيجيريا، حيث ترقى في عمله، وأصبح مديرا للإذاعة الموجهة عام 1961 م. وكان قد أصدر أولى رواياته عام 1958م، في إنجلترا بعنوان «الأشياء تتداعى» Things Fall Apart، بعد بعض المحاولات في كتابة القصة القصيرة، ولاقت الرواية نجاحا كبيرا شجعه على المضي في رحلته الموفقة مع هذا الفن الصعب. فبعد عامين تلاها بأخرى كان قد جعلها جزءاً ثانياً للأولى، وهي «لم يعد ثمة راحة» No Longer at Ease، وفي عام 1964 م، ظهرت روايته الثالثة بعنوان «سهم الله» Arrow of God وبعد عامين آخرين تلاها بروايته الرابعة «رجل الشعب» AMan of the People، وفي ذلك العام 1966م ترك العمل بالإذاعة، بعد حوادث القتل التي تعرض لها أبناء قومه، الآيب Ibo، وعاد إلى شرق نيجيريا.

وفي عام 1967 م، أسس مع الشاعر كريستوفر أوكيجبو داراً للنشر، بهدف تشجيع الكتابة لتلاميذ المدارس. ولكن الحرب الأهلية اشتعلت بعد قليل، وانضم أوكيجيو إلى جيش بيافرا، ولقي مصرعه في شهر أكتوبر من ذلك العام، ونال الدمار بيت أتشيبي، فتوقف مشروع النشر. وفي عام 1969م-بعد توقف الحرب-سافر إلى أمريكا مع جابريل أوكارا وسيبريان إكوينسي، وطاف الثلاثة بالولايات المتحدة محاضرين بجامعاتها. وعند عودتهم عُيّن أتشيبي باحثا بمعهد الدراسات الأفريقية بجامعة نيجيريا في نوزاكا، وتولى تحرير مجلة الجامعة، ومجلة أخرى ثقافية اسمها Okiki، كما أصبح مستشارا لسلسلة الكتاب الأفريقيين التي أنشأتها دار هاينمان البريطانية، وهي الدار التي تولت نشر رواياته. وقضى أربع سنوات (1972-1976 م) أستاذا زائرا في بعض الجامعات الأمريكية.(وفي الثمانينيات استمر في تدريس الأدب الأفريقي في نوزاكا، وأحيا جمعية الأدباء النيجيريين التي توقفت منذ الحرب الأهلية، وعاد إلى كتابة القصة القصيرة، وكتب شعرا ومقالات وقصصا للأطفال. وفي تلك الأثناء نال الدكتوراه الفخرية من جامعة دار تموث الأمريكية، وفاز بعدد من الجوائز المحلية والبريطانية، وترجمت روايته الأولى إلى 30 لغة، ورشح لجائزة نوبل. ولكنه توقف عن كتابة الرواية نحو عشرين سنة. وفي عام 1987 م، نشر رواية بعنوان «كثبان نمال السهول» Anthills of the Savannah.

أطلق أتشيبي على نفسه-ذات مرة-اسم «عابد الأسلاف»، ثم صرح بعد ذلك بقوله: «يرضيني غاية الرضا أن تقتصر رواياتي (ولا سيما التي تدور عن الماضي)، على تعليم قرائها أن ماضيهم-بكل ما فيه من جوانب نقص-لم يكن ليلة طويلة من الوحشية» [27]، وبالرغم من إشاراته المتكررة إلى الدور التربوي للكاتب فهو لم يكتب-إلا للأطفال-قصصا تعليمية Didactic بالمعنى المفهوم، أي الوعظي المباشر المثقل بالمعلومات. ومع أن رواياته الثلاث الأولى تدور عن الماضي-كما قال-فهو الماضي الممتد في الحاضر، الخاضع لرؤيته وتقييمه. وتشكل هذه الروايات الثلاث الأولى ثلاثية عن شعب الآيب في نيجيريا الذي ينتمي إليه المؤلف، ولكنها ثلاثية السيطرة الاستعمارية أيضا من حيث انعكاس هذه السيطرة وتأثيرها على حياة المجتمع التقليدي. وتمتد زمنيا على مساحة قدرها نحو قرن من الزمان (1850- 1950م).

وتدور «الأشياء تتداعى»-التي اقتبس عنوانها من إحدى قصائد الشاعر الأيرلندي وليم ياتس-في المنطقة الشرقية من نيجيريا، حيث ولد أتشيبي ونشأ بين شعب الآيب. ومدارها حول مأساة مزدوجة يتصل أحد وجهيها ببطلها أوكونكو، ويتصل الآخر بقريته أوموفيا. ومع أن حياة أوكونكو سيطر عليها خوف دائم من الفشل والضعف فهو نفسه «كان من أعظم رجال عصره برغم شبابه» [28]، ومن خلال العمل الشاق والإصرار يصبح ناجحا في حياته، ومحترماً عند أهل قريته، فضلاً عن كونه مقاتلاً عظيماً. ومع أنه ليس مجبولا على القسوة فهو يتصرف بقسوة، فيضرب إحدى زوجاته في مناسبة يحرم الضرب فيها، ويطلق الرصاص على زوجة أخرى فيكاد يقتلها، بل تقتل صبيا عهد إليه به إلى أن يقرر الكاهن مصيره كما تقضي التقاليد، ثم يقتل أحد أبناء عشيرته برصاصة طائشة من بندقيته. ولهذا كله يعاقب أوكونكو بالنفي سبع سنوات، فيلجأ مع أسرته إلى قرية عشيرة حماته. ويقضي عقوبته راضيا. ومع أنه يحقق شيئا من النجاح والثراء في منفاه فهو يشعر باليأس من وجوده. «فقد كانت حياته يحكمها هوى غلاب، في أن يصبح أحد سادة العشيرة. وكان ذلك يمثل ربيع حياته. وهو لم ينجز شيئا سواه. ثم تحطم كل شيء. وأخرج من عشريته وهو يلهث، مثل سمكة أخرجت إلى شاطئ رملي جاف» [29]. ولكن السنين تمضي به فيرى أولى طلائع المبشرين المسيحيين في المنطقة. فلما تنقضي العقوبة، ويعود إلى قريته، يكتشف أن المبشرين أقاموا الكنائس، وعسكروا داخل القرية. وعند ذاك يغضب، ويثور، ويحارب رجال الإدارة الاستعمارية حتى يقتل رسولاً بعثه المأمور الأبيض لإيقاف اجتماع العشيرة، الذي دعا إليه أوكونكو. ولكنه سرعان ما يجد نفسه وحيدا في هذا الصراع الجديد، فقد انقسم القرويون، وتداعت الوشائج القبلية. وفي غمرة من الإحساس بالغرب والإحباط يشنق نفسه.

هذه الشخصية المأسوية، التي تذكرنا على الفور بشخصيات التراجيديا الإغريقية تظهر مرة أخرى-ولكن بصورة مختلفة-في رواية أتشيبي الثانية التي تتصل بزميلتها من نواح كثيرة. وإذا كانت الأولى تتدرج زمنيا من البداية إلى النهاية، فهذه تبدأ بالنهاية، ثم تتدرج عوداً إلى الماضي حتى تصل إلى البداية. ففي مشهد البداية تطالعنا محاكمة أوبي، الشاب المثقف

حفيد أوكونكو، وبطل الرواية. وهو الوحيد من أبناء الأسرة الذي تعلم تعليما. غربيا. ونظرا لتفوقه فقد أقرضه (حزب) الاتحاد القومي بقريته (أوموفيا) بعض المال لإكمال دراسته في إنجلترا. وهناك يزداد احتكاكاً بالغرب. وفي طريق عودته، وعلى ظهر الباخرة التي أقلته يتعرف إلى كلارا مواطنته الشابة التي درست التمريض في إنجلترا أيضاً. وتتطور هذه المعرفة إلى حب غامر بعد ذلك. وفور عودته يحصل أوبي على وظيفة مغرية، إذ يعين سكرتيرا لهيئة البعثات الحكومية في لاجوس، ويبدي مثالية واستقامة في وظيفته، ولكنه سرعان ما يسقط فريسة للديون. فقد حل موعد سداد قرض الاتحاد القومي، وتكاثرت ضرائبه ومشترياته، وتزايدت نفقات حبه. وتصير علاقته بكلارا عبئا نفسيا وماديا كبيرا، فهي في عرف قومه من المنبوذين لأنها تنحدر من العبيد، فضلا عن أن الاتحاد المذكور وأباه لا يوافقان على هذه العلاقة، بل إن أمه تهدد بالانتحار إذا هو تزوجها. وتتراكم الضغوط عليه، وترغمه حاجته إلى المال على التهاون في مثاليته وقبول الرشوة، حتى يفسد، وينتهي إلى السجن.

ومع أن شخصية أوبي-كما رسمتها الرواية-ليست من النوع الذي لا يمكن نسيانه مثل شخصية جده، فهي مثلها في النزول التدريجي على سلم المأساة. ومع أن مأساة جده كانت في عدم قدرته على التكيف مع الواقع فمأساته هو في التكيف السريع المميت. ولهذا السبب في الغالب-رسم أتشيبي الظروف المحيطة به بطريقة جعلته-مع الشخصيات الأخرى في الرواية-في الدرجة الثانية بعد البيئة التي أدت إلى فساده. وهكذا تمثلت قوة الرواية في تصوير المواقف وتحليلها بواقعية محايدة ولغة هادئة، وارتكزت رسالتها على بيان تحولات الطبقة الوسطى الناشئة في ظل السيطرة الاستعمارية وصراعاتها من أجل البقاء.

على العكس من هذه الروايات ذات الموضوع المعاصر، ارتدت الرواية الثالثة «سهم الله» إلى موضوع التبشير، فصورت وقع المسيحية على شعب الإيبو التقليدي الوثني، وانخداع السود في البيض. ولكنها تركت قرية أوموفيا، ودارت في قرى الإيبو المجاورة في شرق نيجيريا إبان العشرينيات من هذا القرن. وبطلها إزويلو كاهن وثني تقليدي، يحاول تعزيز سلطانه على القرويين فيتصدى لإيقاف حرب نشبت بين قبيلته وقبيلة أخرى مجاورة،

ولكن مأمور المركز الإنجليزي ينجح فيما لم ينجح هو فيه، فيزداد إزويلو إعجاباً بالرجل الأبيض، وذكائه وقوته، بالرغم من أن المأمور نفسه جاهل بالعادات والمعتقدات القبلية. وبناء على هذا الإعجاب يقرر الكاهن إرسال ابنه أودوشي إلى مدرسة المبشرين حتى يتعلم أسرار هذا الذكاء وتلك القوة، ويصبح عين أبيه وأذنه بين البيض. ولكن الرياح تأتي بما لا تشتهي السفن، فيتعلق الابن بالمسيحية، ويزدري ديانة أبيه، بل يحاول قتل الثعبان المعبود. ويؤدي ذلك إلى صراعات عنيفة داخل الجماعة، وعداء أعنف من جانب إزويلو للإدارة الاستعمارية. ويقوده عناده وزهوه بقومه إلى الصدام مع السلطة البيضاء وإلحاق الخراب بنفسه، وجماعته.

وبهذه الرواية تنتهي ثلاثية أفريقيا غير المستقلة-القبلية التقليدية-في إنتاج آتشيبي، وتظهر أفريقيا المستقلة في «رجل الشعب». فالزمان هنا هو الستينيات، والمكان دولة أفريقية جديدة غير محددة، بعد أربع سنوات من الاستقلال. ولكن طريقة التناول مختلفة كل الاختلاف. فهنا-لأول مرة-تناول هجائي ساخر، مصحوب بالكوميديا الهابطة-أحيانا-في المواقف. وبطلها وراويها أوديلي مثقف شاب، وتلميذ سابق لنانجا السياسي شبه الأمي الذي وجد نفسه-فجأة-بعد استقلال بلاده وزيرا للثقافة. وبالرغم من مثالية أوديلي وطموحه إلى تطوير شعبه فهو يشعر بأن أستاذه السابق قد ينجح في هذا التطوير. ولكنه يصدم في رئيس الوزراء الذي حذر في إحدى خطبه بأنه «لن يحدث أن نعهد بمصيرنا ومصير أفريقيا إلى الطبقة المهجنة من المثقفين المتحذلقين المتعلمين في الغرب، الذين لا يترددون في بيع أمهاتهم مقابل طبق من حساء الخضر باللحم» [30]، ثم يدعوه نانجا ليكون ضيفا عليه في العاصمة. وهناك يجرب حياة البذخ واللهو التي يعيشها كبار المسؤولين. وتجره السياسة شيئا فشيئا إلى دوامتها، فيرشح نفسه خصما لنانجا في انتخابات البرلمان، بعد عدد من المنافسات على النساء بينه وبين أستاذه. ولكن «حزب الشعب العادي، الذي ينتمي إليه يخذله ثم يكتشف أن رئيس حزبه لا يفرق بين المبادئ والمنافع حتى صرعته سيارة رئيس حزب آخر معارض. وبعد إعادة انتخاب نانجا يعتدي أنصاره بالضرب على أوديلي حتى ينتهي إلى المستشفى. وعلى فراش المرض يسمع أنباء انقلاب عسكري واعتقال نانجا وسجنه. وبذلك تنتهي الرواية التي

تردنا منذ بدايتها إلى نيجيريا بعد استقلالها حتى الانقلاب العسكري في يناير 1966م.

لم تلق هذه الرواية نجاح سابقاتها، ولا حسن استقبالها، لا لتغير مزاج أتشيبي وتغييره طريقة تناوله، فهذا أمر احتمله الموضوع، وإنما لغياب ذلك الرسم الهادئ للشخصيات والتحليل المتوازن للمواقف والأحداث. ويبدو أن صمت أتشيبي-بعدها-نتج عن شعور بالنزول عن عرش الرواية. ومع ذلك، يبدو أيضا أن السنوات العشرين التي أعقبتها أثمرت من نواح أخرى، ولا سيما أن روايته الأخيرة استدركت ما فاته وعادت إلى حيث انتهت ثلاثيته. وتبدأ «كثبان نمال السهول» كالتالي:

إنك تضيع وقت الجميع يا حضرة وزير الإعلام. لن أذهب إلى أبازون. هذا قرار! انتهينا! هل عندك موضوع آخر؟

كما تشاء يا صاحب الرفعة. ولكن....

ولكن لا أريد لكن يا سيد أوريكو! الموضوع انتهى كما قلت. كم مرة، بحق الله، تتوقع أن أكرر هذا؟ لماذا تجد صعوبة كبيرة في فهم قراري. في أي شيء؟

معذرة يا صاحب الرفعة. ولكني لا أجد صعوبة في فهم قراراتك وهضمها.

وانصب شرر عينيه علي لمدة دقيقة أو نحو ذلك. وامتلأت عيوننا بالغضب برهة قصيرة. ثم خفضت عيني باستسلام شعائري حتى استقرتا على سطح المنضدة اللامع. وساد صمت طويل. ولكنه لم يهدأ بل جعل الصمت ذاته ينمو بسرعة ويتحول إلى مشادة مثلما يحدث في مبارزات الأطفال بلافتات العيون. وسلمت بالنصر له أيضاً. ثم قلت مرة أخرى دون أن أرفع عيني: «أنا آسف جدا يا صاحب الرفعة، ولكني لم أكن لأقول هذا مرة أخرى قبل عام-دون أن أسئ إلى نفسي إساءة بالغة. أما الآن فقد قلتها كمجاملة عابرة له. فهي لم تعن لي أي شيء على الإطلاق-لم تسبب لي أي ضيق من أي نوع-ولكنها كانت تعني كل شيء بالنسبة له [31].

هذه البداية الدرامية المثيرة تتفتح شيئا فشيئا بعد ذلك فتكشف عن مأساة أخرى من المآسي الأفريقية التي شغل بها أتشيبي، ولكنها-هنا-المأساة المعاصرة، أو هي-بمعنى آخر-النظر بعين المأساة إلى كوميديا الرواية

السابقة «رجل الشعب» وهي-أيضا-مثلها في دورانها ببلد خيالي في أفريقيا أسماه-هذه المرة-كانجان، بلد يسيطر عليه انقلاب عسكري، ويحكمه شاب جاهل أحمق تعلم بمدرسة ساندهيرست الحربية الإنجليزية المعروفة. فلما نجح انقلابه جاء بصديقيه المدنيين القديمين: كريس أوريكو وبايكيم أوزودو، وجعل الأول وزير إعلامه، والآخر رئيس تحرير الجريدة الرسمية. ومع أن هذين الصديقين كانا الوحيدين بين رجاله اللذين يناقشانه، ويبصرانه بما يجب أن يعمل، فسرعان ما كتم نفسيهما، بل طاردهما بعد ذلك، وسحقهما بكل ما أوتي من قوة الدولة البوليسية الحديثة. والسبب المباشر في هذا كله-كما نتبين من الفقرة السابقة-هو منطقة أبازون التي أصابها الجفاف، وآلت إلى الخراب. فقد نصح أوريكو الرئيس بالسفر إليها، ومواساة أهلها، ومساعدتهم على مد أنابيب المياه إليها. ووافق الرئيس في البداية ثم تراجع، فبدأت مأساة البلد والنظام والبشر. ولما جاء شيخ المنطقة وزعيمها العجوز إلى مقر الرئاسة على رأس وفد خاص رفض أن يقابله، بل اعتقله. ومع تزايد القمع والإرهاب يلوح في الأفق بصيص انقلاب جديد، كما هي العادة في دورة الحركات الانقلابية المعاصرة في أفريقيا. ومع الانقلاب الجديد يختفي الرئيس، ويخرج الشعب إلى الشوارع يرقص ويغني، قبل أن يمنع من الرقص والغناء.

ولأول مرة يفاجئ أتشيبي قراءه باهتمامه الشديد بحال العمال والنساء، والتحرر في تناول الجنس واللغة، ولكنه لا يتوقف عما بدأ به من استيحاء التراث الشعبي في الأساطير والحكايات والأمثال، وإطلاق العنان للفكاهة والسخرية. وإذا كانت الرواية أشبه بالدراسة الفنية لانغماس السلطة في الفساد، والحكم على نفسها بالفشل بناء على هذا الفساد الذاتي، فهي أيضا نوع من التأمل الهادئ في مستقبل المجتمعات الأفريقية، ودولها، ومدنها المكتظة غير الآمنة. وفيها يرى أن تخرج السلطة من أيدي النخبة وتعود إلي صاحبها الحقيقي: روح الشعب الصاحية. ومع ذلك فهي تنضم إلى رواياته السابقة لتؤكد-مرة أخرى-أنه رافض للاستعمار، متنبه لتركته المثقلة، مؤمن بحق الأفريقي العادي في الحياة الحرة الكريمة.

نجد هذا التأكيد أيضا عند أبرز روائي في شرق أفريقيا اليوم، وهو نجوجي واثيونجو (ولد عام 1938م) الذي يصغر أتشيبي بنحو عقد من

السنين، ولكنه أكثر حدة وتطرفا. وقد ولد في بلدة صغيرة في كينيا لأب بسيط متعدد الزوجات كثير الأولاد. ومع ذلك أتاح له أن يتعلم، حتى تخرج في جامعة مكاريري بأوغندا عام 1964 م. وبعد تخرجه عمل بالصحافة بضعة أشهر، ثم سافر إلى إنجلترا في بعثة دراسية، حيث درس بجامعة ليدز، وعاد عام 1967 م، محاضراً في اللغة الإنجليزية بجامعة نيروبي. ولكنه استقال بعد عامين احتجاجاً على إغلاق الجامعة. وبعدها سافر إلى أمريكا عام 1970 م، حيث عمل بالتدريس. ولما عاد إلى كينيا بعد سنتين عين رئيسا لقسم الأدب الإنجليزي بالجامعة التي استقال منها. وفي عام 1977 م، اعتقل بغير سبب واضح لمدة سنة، ولكن السبب الحقيقي كان كتاباته المعادية للحكومة ولاسيما مسرحية كتبها بلغة أمه (الكيكويو) مثلت وعرضت في جملة مناطق. وخرج من المعتقل بكتاب طريف عن الاعتقال، ورواية بلغة الكيكويو أيضاً. ثم تفرغ بعدها للكتابة والتأليف، مع التعليم أحيانا.

وقد بدأ واثيونجو حياته الأدبية، وهو طالب بالجامعة، فكتب قصصا وروايتين، وحرر مجلتين أدبيتين، باللغة الإنجليزية التي تخصص فيها. وكان يوقع باسم «جيمس نجوجي»، ولكنه عاد إلى اسمه الأفريقي القديم بعد عودته من إنجلترا. ومع أنه بدأ بالإنجليزية فقد أرقته مشكلة الكتابة بلغة قومه إلى حد أنه توقف أكثر من مرة عن الكتابة بلغة مستعمرة.، وزاوج بين اللغتين أكثر من مرة أيضا. وفي تلك الأثناء تعدد نشاطه الأدبي بين القصة والمسرح، فكتب مسرحيات كما سبق أن أشرنا، كما كتب مقالات ونقداً ويوميات وقصصاً وروايات. ومع ذلك بحصوله من الروايات يشكل الجانب الأكبر والأهم في إنتاجه. وقد ظهرت أولى رواياته عام 1964م، بعنوان «لا تبك أيها الطفل» Weep Not, Child التي كانت أول رواية تنشر بالإنجليزية لكاتب أفريقي من شرق القارة. وقد نالت استحسان النقاد وجائزة مهرجان الفنون الزنجية بداكار وجائزة مكتب أدب شرق أفريقيا. وكان قد كتبها أثناء دراسته في أوغندا. ثم تلاها عام 1965 م، برواية «النهر الذي بيننا» The River Between، وإن كان كتبها قبل الأولى. وفي عام 1967م نشر رواية «حبة قمح» AGrain of Wheat، ثم توقف نحو عشر سنوات، وعاد عام 1977م، فنشر رواية «بتلات الدم» Petals of Blood، وفي عام 1982م، نشر رواية

خامسة بعنوان «شيطان على الصليب» Devil on the Cross، ثم نشر رواية سادسة عام 1989 م، بعنوان «ماتيجاري» Matigari.

في هذه الروايات الست قدم واثيونجو نموذجاً آخر من نماذج الرواية السياسية، وهو نموذج شديد الشبه بما قدمه-من قبل-زميله السنجالي سمبين عثمان. فكلاهما يرى في الاستعمار-بمدارسه وإرسالياته وشركاته سر تخلف أفريقيا ويرى أن علاج هذا التخلف في الأخذ بالنظام الاشتراكي. وهذا ما نراه في روايات واثيونجو. فروايته الأولى-من حيث النشر-تدور بقسميها في وسط كينيا قبيل نشوب ثورة الماوماو التي قادها جومو كينياتا عام 1952 م، ثم تتطور أحداثها فتشمل فترة الثورة ذاتها، أي حتى عام 1960. وبطلها نجورجي صبي يحلم بالتعليم ولكن حلمه يتبدد حين يعتقل أبوه ويعذب اشتباهاً في مناصرته لحركة الماوماو بصفته من أبناء شعب الكيكويو الذي تبنى الثورة. ويجد الصبي نفسه مشتبكا مع النضال من أجل الاستقلال. ومع أن عنوانها مقتبس من إحدى قصائد الشاعر الأمريكي والت ويتمان فلم يؤثر دوران الأخير حول ذاته في إحساس واثيونجو العنيف بالجماعية والالتزام بالجماعة. ولكن هذه الرواية تشكل مع الروايتين التاليتين ثلاثية من نوع غير متعمد. فالروايات الثلاث تصور تاريخ السيطرة الاستعمارية في كينيا. ويبدأ هذا التاريخ بضياع أرض الكيكويو، ويتوسط بضياعهم وشعورهم بالغربة على أرضهم بعد أن تتحول إلى مزارع للمستوطنين البيض، ويتحولون هم إلى أجراء أو مكافحين في سبيل استرداد أراضيهم، ثم ينتهي بالثورة على هذا كله. وحين يرحل الاستعمار لا تنتهي المأساة، لأن الملاك السود الجدد يسلكون مثل سابقيهم البيض، ويسومون المزارعين والفقراء العذاب، ويدفعونهم مرة أخرى إلى الشعور بالغربة. بل إن الاستعمار يترك وراءه كتيبة من الخونة والعملاء. ومن هذه الكتيبة نجد موجو بطل رواية «حبة قمح» وهو مزارع يعده أهل قريته بطلا، لما أبداه-معهم-من جهاد في سبيل الحرية. ومع ذلك يطلب منه ذات يوم أن يلقى خطابا في احتفالات الحرية تكريما لصديقه المناضل الذي شنقته سلطات الاحتلال، فيعتذر على سبيل التواضع، ثم يتبين فيما بعد أنه هو الذي دلّ هذه السلطات على صديقه!

ولكن انكشاف خيانة موجو لم يكن الوحيد في الرواية. فقد انكشفت

أيضا خيانة جيكونيو التي خرج بسببها من السجن، وكان قد حنث بيمين حركة الماوماو. ثم انكشفت خيانة كارانجا الذي تحالف مع السلطة الاستعمارية. بل انكشفت خيانة عضو البرلمان المنتخب حديثا الذي أثرى على حساب ناخبيه. وفي اليوم الذي اعترف فيه موجو بخيانته سلط الضوء على الخونة الآخرين، وراح أهل القرية يعيدون تقييم أبطال الاستقلال. وهذا ما يريده المؤلف، الذي يحذر من التسرع في الحكم والإسراف في عبادة الأبطال حتى يمكن وضع رجال ثورة الكيكويو ونضالهم من أجل الاستقلال في الحجم الطبيعي. ومع أن الروايات الثلاث دفاع عن هذه الثورة فهي أيضا دفاع عن جماهير الفلاحين التي قامت بها، وتعد صاحبة المصلحة الأساسية فيها. ومن هذه الزاوية تتفق مع وجهة نظره الاشتراكية، واعتقاده في ضرورة تبني الأديب لقضايا الفلاحين والفقراء، لأن الحقيقة الأساسية في أفريقيا هي أن 80٪ من أهلها يعيشون تحت مستوى الكفاف، على حد تعبيره[32]. ومع ذلك تعد هذه الروايات الثلاث-من ناحية أخرى-فقيرة في بعض النواحي الفنية، مثل الرسم غير المتقن للشخصيات، واستخدام أسلوب العود للماضي بغير مبرر أحيانا، ونقص عنصر التشويق نتيجة طغيان الفكرة.

لهذا السبب-فيما يبدو-تريث واثيونجو في روايته الرابعة «بتلات الدم»، ولم ينشرها إلا بعد عشر سنوات، فجاءت طويلة (345 صفحة) من ناحية وجيدة التناول من ناحية أخرى بل هي أطول رواياته وأعقدها وأنضجها. وتبدأ في كينيا المعاصرة بعد الاستقلال، حيث يشتعل حريق في أحد مواخير بلدة كانت في الأصل قرية بغير ذكر. ويذهب ضحية الحريق ثلاثة من مشاهير الطبقة المستغلة الجديدة، التي أثرت بسرعة على حساب الشعب. وتعتقل الشرطة ثلاثة رجال تشتبه في صلتهم بالحادث، وهم على التوالي: منيرا وكاريجا وعبد الله، فضلا عن صاحبة الماخور التي تدعى وانجا. وعن طريق سلسلة من العود إلى الماضي يتكشف كل شيء. فمنيرا جاء إلى القرية (المروج) قبل 12 عاما ليعمل ناظرا لمدرستها، الصغيرة، وكاريجا مدرس سابق طرده منيرا من المدرسة حين غار من علاقته برانجا، وعبد الله كان من ثوار الماوماو، ثم عمل بائعا متجولا فساقيا بالقرية، وانتفع من وراء وانجا. وهؤلاء الأربعة تقوم على أكتافهم الحياة في المروج. وهم يخترعون

مشروبا مدهشا يسطو على فكرته ضحايا الحريق. وتتقاطع سبل حياتهم، وتلتقي، ولكن في هدوء، حتى تظهر خارج القرية الطريق السريعة عبر القارة، فتحولها إلى «مدينة من الأسمنت والحديد والزجاج». ولا يزدهر في تجارتها غير ذلك المشروب الذي يرمز إلى عملية تحولها. ولا يثرى منه إثراء حقيقيا وفاحشا سوى ضحايا الحريق الثلاث، وهم من النخبة التجارية والسياسية الجديدة في البلاد. وفي نهاية الرواية يتضح أن كل واحد من المتهمين الأربعة لديه من الأسباب ما يكفي للانتقام من الرجال الثلاثة. بل يعترف منيرا في النهاية بإشعال الحريق.

ولكن المشكلة أعقد من مجرد جريمة كهذه. فقرية المروج Ilmorog (ربما كان اسمها عربيا!) تعاني من الجفاف أو القحط. وهو هنا مادي ملموس، ولكنه روحي أيضا. وحين يتفتق ذهن كاريجا عن حل يوافقه الجميع عليه، ويشرعون فيؤلفون وفدا يقوده كاريجا، ويأتون إلى المدينة لمقابلة نائب دائرتهم في البرلمان ولكن النائب المحترم لا يسمعهم إلا معسول الكلام. وحين يكتشفون ذلك يرجمونه بالحجارة، فيذهب ذهنه المشغول بتجميع الثروة إلى محام من خصومه يعتقد أنه محرضهم. وبعد مدة يلقى المحامي البري، مصرعه. ولكن وفد المروج يقبض عليه بتهمة التهجم على النائب. فلما تتحول القرية إلى مدينة بسبب الطريق السريعة، ويصاب أهلها بالضرر، يهب رجال الأعمال والسياسة لنجدتهم-ومنهم القتلى الثلاثة-لحساب مصالحهم الخاصة المرتبطة-في النهاية-بالمصالح الرأسمالية الأجنبية. وهذا ما يظهر-192- على لسان كاريجا في قوله عن المجتمع الكيني: «هذا هو المجتمع الذي كانوا يقيمونه منذ الاستقلال، مجتمع تقوم فيه لمحلة سوداء، متحالفة مع المصالح الأخرى من أوربا بالاستمرار في اللعبة الاستعمارية، وهي لعبة حرمان الآخرين من عرقهم، وإنكار حقهم في الزهور الكاملة في الهواء وفي ضوء الشمس» [33].

حذار من الاستعمار الجديد الذي يأتي في صورة أموال ورجال أعمال، ثم ينهب أكثر مما نهب الاستعمار القديم!

هذه هي الرسالة التي تنتهي إليها الرواية، أما «بتلات الدم» فيها فالعبارة مقتبسة-مرة أخرى-من شاعر آخر هو دريك والكوت. وتشير حرفيا إلى الزهرة حين تقتحمها دودة تنخر داخلها وتصبغ بتلاتها بلون الدم، تمهيدا

لسقوطها. وهذا ما يعنيه واثيونجو حين ربط بين البتلات والأهالي البسطاء الذين اقتحمت حياتهم دودة الاستعمار الجديد، فأصبحوا مهددين بالسقوط.

وقد ظل واثيونجو مرتبطا بقرية المروج في روايته التالية «شيطان على الصليب». ولكنه صور فيها-هذه المرة-نوعا آخر من البسطاء الفقراء. فهي تدور حول موظفة صغيرة تدعى وارنجا ترفض النوم مع رئيسها في العمل فيفصلها بحجج واهية. ثم تثقل عليها الديون، وتطرد من مسكنها لأنها رفضت أن تدفع إيجارا أعلى. وتضطرب حياتها، حتى تفكر في الانتحار. بل تلقى بنفسها تحت عربة أوتوبيس وهي في طريقها إلي المروج، ولكن الموت لا يلحقها. ومع أنه روى هذه الأحداث في إطار حكاية شعبية، وملأها بالأمثال والرموز الفلكلورية فرمز الشيطان واضح فيها، وهو «شيطان الرأسمالية». وقد كتبها-في الأصل-بلغته المحلية كي تقرأ على البسطاء في المقاهي مثلما تنشد السير الشعبية.

أما روايته الأخيرة «ماتيجاري»، فتتخذ شكلا أسطوريا لم يجربه من قبل. وهي تدور في بلد غير محدد وزمان غير محدد أيضاً، ولكن سرعان ما نحس بأن البلد هو كينيا والزمان هو عصرنا. فذات يوم يدخل عاصمة البلد رجل غريب الأطوار يدعى «ماتيجاري مانجر يونجي». وهو في منتصف العمر، طويل، قوي البنية، يضع على رأسه قبعة، وعلى جسده سترة من جلد الفهد وسروالا من المخمل. وهو مشغول منذ سنوات بالبحث عن مستوطن أبيض وخادمه الكيني. وقد طال بحثه في الغابات وعلى الجبال حتى تأكد من أنهما ماتا. وعند تأكده ألقى بسيفه وبندقيته في النهر، وشرع في البحث عن داره وأهله والحق والعدل. ولكنه لا يجد إلا منطقة تموج بكوارث ما بعد الاستعمار وبلدا مليئا بالكدمات والرضوض، قضت عليه المساومات الرأسمالية الدولية. ومع ذلك ففي داخل هذا الحطام عثر على داره وابنه وأهله الذين أصبحوا يقيمون في حطام سيارات الفيات والمرسيدس. أما الحق والعدل فقد أصبحا اسما لوزارة جديدة لم يسمع بها من قبل. وهناك يكتشف أن الوزارة تخدم كل شيء ما عدا الحق والعدل.

هذا البطل الشبيه بأهل الكهف تحوطه الرواية بالعديد من الحكايات والأغاني والأمثال الشعبية، والعبارات المتكررة مثل: «أين يجد الإنسان الحق والعدل في هذا البلد؟»، «شدة الخوف تولد البؤس في البلد»، وكأنها أشبه

بأغاني الجوقة في التراجيديا القديمة. ومع ذلك يعود هذا الرجل الأسطوري الفارغ اليدين إلى النهر، فيخرج سيفه وبندقيته، حين يكتشف أنهما لازمان في بلده الذي لا يعرف الحق والعدل. وتطول رحلة العودة، فلا يعود الرجل. وأخيرا تذيع إذاعة البلدة بيانا موجزا في بضع كلمات: «لا أمل في أن يعود المسيح بغير أن يذهب أولا لتحية صاحب الفخامة أولى الرفيع» ومن الواضح أن «أولى» هذا هو حاكم البلد. ولكن الرواية تكشف عن بعض الرموز الجديدة فهي تفسر المسيح بأنه روح القومية الاشتراكية، وتفسر اسم ماتيجاري كاملا بأنه يعني «الوطنيين الناجين من الرصاص». ولكنه في الحقيقة مسيح قلق، وبطل بسيط في عالم معقد، وجودو على مسرح بلا جمهور. فحواريوه مومس، ويتيم من أبناء السبيل، وعامل مضرب في مصنع. وهم يعلمونه أساليب ثقافية تتصارع فيها حكايات الفهد والأرنب البري وجون وين وأنوار النيون، أي خليط من الثقافة التقليدية والثقافة العصرية التي تنقلها الأفلام والمسلسلات التلفزيونية الأمريكية.

ومع أن هذه تجربة روائية غير مسبوقة عند واثيونجو فهي تنتمي في النهاية إلى موضوعه الشاغل في جميع رواياته: الإنسان الأفريقي والغرب، ذلك الموضوع الذي لخصه استعماري إنجليزي عشية استقلال كينيا في رواية «حبة قمح»، بقوله: «نحن لم نهزم بعد. فأفريقيا لا يمكن أن تستغن عن أوربا» [34]، وإذا كانت هذه وجهة نظر أوربا فوجهة نظر واثيونجو-على الأقل-لخصها لسان أحد مجاهدي الماوماو في رواية «لا تبك أيها الطفل» بقوله: «إن البلد كله ينتمي إلى الشعب-الشعب الأسود. وهبهم الله إياه مثلما وهب كل جنس بلده. فكان للهنود الهند، وللأوربيين أوربا. وللأفريقيين أفريقيا، أرض الشعب الأسود» [35].

التصنيف والخصائص

لعلنا نتساءل الآن: كيف نصنف الرواية الأفريقية خارج مجال العربية؟ وما خواصها المميزة؟

لقد حاول كثيرون من المستفرقين والأفريقيين-على السواء-أن يصنفوا هذه الرواية. ومن أبرز هذه المحاولات محاولة للمستفرق الفرنسي روبير باجيار [36]. فقد عرض لأنواع الرواية المكتوبة بالفرنسية، وهي في رأيه:

ا- الرواية ذات الميل إلى السيرة الذاتية atendance autobiographique، ومنها «الطفل الأسود» لكامارا لاي، و«كليمبييه» لبرنار دادي.

2- رواية المذكرات الخيالية Des memoires fictifs ومنها رواية «أفريقيا هذه التي هناك» لجان إيكليه-ماتيبا.

3- رواية الأخلاق والتقاليد الحديثة de moeurs modernes، ونها «كريم» لعثمان سوسيه.

4- الرواية الاجتماعية والإصلاحية social et reformateur ومنها «أفريقيا نحن نجهلك» لبنيامين ماتيب، و«الخالة بللا» لجوزيف أونو.

5- الرواية الكفاحية militante ومنها روايات سمبين عثمان.

6- الرواية الساخرة satirique ومنها روايات فردينان أويونو.

7- الرواية السيكلوجية psychologique ومنها «المصيدة التي لا تنتهي» لأوليمب بلي-كوينيم.

8- الروايات ذات الفكاهة de l'humour ومنها روايات مونجو بيتي.

9- الرواية الفلسفية philosophique ومنها «رؤية الملك» لكامارا لاي، و «المغامرة الغامضة» لشيخ حميدو كانو.

ومن الواضح أن هذا التصنيف يخلط بين الموضوع، وطريقة التناول أو الأسلوب. فالميل إلى السيرة الذاتية أسلوب، أو طريقة من طرق التناول الفني للموضوع. ولكن الأخلاق والتقاليد الحديثة موضوع، وكذلك الحال مع الاجتماع والإصلاح والكفاح. فكل هذه تصنيفات على أساس الموضوع، في حين أن المذكرات الخيالية والسخرية والسيكولوجية والفكاهة والفلسفة تصنيفات على أساس الأسلوب أو التناول، فضلاً عن أن تصنيف الرواية إلى ساخرة وفكاهية يتضمن ازدواجاً بغير مبرر، لأن السخرية والفكاهة متصلان. ومع ذلك نستطيع أن نضيف إلى التصنيف على أساس الموضوع أنواعا أخرى من الرواية-بناء على ما مر بنا-مثل:

ا- الرواية السياسية. ومنها روايات عثمان وواثيونجو وبعض روايات بيتي وأتشيبي.

2- الرواية التاريخية. ومنها: «تشاكا» لموفولو، «مهودي، لبلاهيكي»، «الأشياء تتداعى»، «لم يعد ثمة راحة» لاتشيبي.

ولكن، يظل تصنيف الرواية الأفريقية-من حيث الموضوع-إلى الرواية

التي تصور العهد الاستعماري، والرواية التي تصور عهد الاستقلال، سليما ومختصرا، وإن كان فضفاضا.

كما نستطيع أن نضيف إلى التصنيف على أساس الأسلوب والتناول أنواعا أخرى أيضا من الرواية مثل:

1- الرواية الرومانتيكية، مثل: تشاكا، مهودي.

2- الرواية الواقعية، مثل معظم الروايات المعاصرة، وإن كان من اللازم التمييز بين الواقعية الاشتراكية كما في روايات عثمان وواثيونجو، والواقعية النقدية كما في معظم الروايات الواقعية المعاصرة، والواقعية السحرية)كما عند جارثيا مركيث وبعض كتاب أمريكا اللاتينية) في روايات آموس توتولا ورواية«ماتيجاري» لواثيونجو.

3- الرواية الرمزية، مثل رواية «رؤية الملك» لكامارا لاي.

ويتصل بتصنيف أنواع الرواية تصنيف آخر يتعلق بموضوعاتها. ولكننا لا نريد أن نقتصر على البطاقات التعميمية والتجريدية السابقة، فمن المفيد أن نسعى وراء مزيد من التخصيص. وهنا تطالعنا قائمة طويلة من الموضوعات، لعل أبرزها وأهمها: السيطرة الاستعمارية، إرساليات التبشير المسيحي، الصدام الثقافي بين أوربا وأفريقيا، الروح القبلية، فساد الحكم، الصراع بين القديم والحديث، التسلل الاستعماري الجديد. ولعلنا لاحظنا- فيما سبق-أن الرواية المكتوبة بالفرنسية والإنجليزية أكثر إلحاحا على هذه الموضوعات من زميلتها المكتوبة باللغات المحلية أو البرتغالية.

كما يتصل بهذا التصنيف تصنيف الشخصيات الروائية. وهنا نجد تنوعا كبيرا في نوعية هذه الشخصيات وهويتها. ولكن من الملاحظ أن الغالب عليها هو النماذج البشرية التالية.

1- النموذج المثالي أو البطولي، كما يظهر عند موفولو وبلاهيكي.

2- النموذج التقليدي، أي الذي لم تؤثر فيه السيطرة الاستعمارية، إما لأنه عاش قبلها، أو رفضها وتحاشى التعامل معها، أو اصطدم بها، وأبلغ مثال له هو أوكونكو عند أتشيبي.

3- النموذج الثوري كما يظهر عند عثمان وواثيونجو بوجه خاص.

4- النموذج الأسطوري. وقد أبدع في تصويره الروائي النيجيري آموس توتولا الذي أقام عليه كل إنتاجه تقريبا. وهذا النموذج غير المرتبط بمكان

وزمان معينين يعيش-عادة-في جو دائم من الفضول والمغامرات والاكتشاف، ويتجاوز الواقع، ولكنه يتمرس بالتجارب التي يخوضها.

5- نموذج العائد من الغربة بعد المنفي أو الدراسة. ومن أمثلته أوبي بطل رواية «لم يعد ثمة راحة» لاتشيبي، وكيزيمي كامارا بطل رواية «الأفريقي» لوليم كونتون. ويتراوح هذا النموذج-عادة-بين قطبين: السعادة بالعودة إلى الأهل والديار كما حدث مع كيزيمي، والتأفف من القوم واستهجان عاداتهم والتعلق بقيم أوربا كما حدث مع أوبي. وفي هذا النموذج-بوجه خاص-يكمن موضوع الصدام الثقافي.

6- النموذج الأبيض، الأوربي عادة، الموظف في الإدارة الاستعمارية أو المستوطن. ويتراوح بين الصلف والقسوة والجهل بالتقاليد والعادات المحلية وبين التعاطف مع الأفريقيين وقضاياهم. ومن النمط الأول مستر جرين في رواية «لم يعد ثمة راحة»لأتشيبي، الذي لا يستهجن الأفريقيين جميعا وحسب، وإنما يحتقر المتعلمين منهم. ومن النمط الآخر كلارنس في رواية «رؤية الملك» للاي ومع ذلك فمعظم النماذج البيضاء هنا تبدو «كاريكاتورية»، بشكل عام، تماما مثلما قدم الروائيون البيض المستوطنون بجنوب أفريقيا نماذج، سوداء، كاريكاتورية بشكل عام أيضا. وربما لا تظهر الصورة المتوازنة للنموذج الأبيض إلا في روايات هؤلاء البيض المستوطنين، والعكس صحيح.

ومع ذلك حدد حزقيال مفاليلي أربعة نماذج فقط لشخصيات الرواية الأفريقية، خرج بها من تحليله لصورة الإنسان الأسود كما رسمها لنفسه[37]. وهذه النماذج، أو أبطال الروايات-على حد تعبيره-هي:

أ-النموذج الرومانتيكي الذي تقدم ذكره عند موفولو وبلاهيكي.

ب-النموذج المثير للشفقة Pathetic مثل مزيليكازي بطل رواية «الفتح الوحشي» لبيتر أبراهامز الذي غلبه البوير البيض الفاتحين لأرض قومه، ولكن قوة شخصيته وعزيمته تثيران الشفقة عليه.

ج-النموذج الخاسر ضحية الظلم والاضطهاد Underdog وهو منتشر في روايات كتاب جنوب أفريقيا السود، ابتداء من بيتر أبراهامز.

د-النموذج اليائس أو «أطفال اليأس» Children of Despair على حد تعبير مفاليلي. وضرب له مثلا بشخصية أوكونكو الذي وجد نفسه «وحيدا عاجزا عن استنفار رجال عشيرته غير المكترثين وحضهم على الثأر».

هذه النماذج الأربعة نجدها ضمن تصنيفنا السابق مع الاختلاف في استخدام المصطلح. فالنموذج المثير للشفقة مثلا يمكن دمجه في النموذج المثالي أو الرومانتيكي. وهذا ما كان عليه مزيليكازي في تصورنا، أو هو نموذج رومانتيكي ثوري إذا شئنا التحديد. كما يمكن دمج النموذج اليائس في النموذج التقليدي. وحتى إذا شئنا الحفاظ على هويته اليائسة فهو نموذج لم يشع-في الحقيقة-إلا في عهد الاستعمار.

أما الخواص المميزة للرواية الأفريقية فقد اختلف حولها الأفريقيون والمستفرقون. ومن أوائل وجهات النظر في هذا الموضوع ما كتبه المستفرق الفرنسي إدوار جليسان عام 1957م، فقد قسم الروائيين الأفريقيين جنوب الصحراء الكبرى إلى فريقين: فريق يشجب أساليب الاستعماريين في انتهاك حرمة أفريقيا، وفريق آخر يحاول المحافظة على القيم الفنية قدر الإمكان. وأضاف إن الرواية الأفريقية-أو الزنجية. كما أسماها-«يجب أن تأتي من مركب هذين المدخلين» [38]، ومعنى هذا في رأي جليسان أن الشجب يقف في موازاة الفن، وأن حاصل مزجهما قد يصلح حال الرواية الأفريقية. ولكن، من قال إن الشجب وحده يمكن أن ينشئ فنا؟ لقد حدث شجب للسيطرة الاستعمارية، وما زال هذا الشجب لمخلفاتها وتحولاتها وتسللاتها قائما. ومع أن الرواية الأفريقية تطورت كثيرا منذ عام 1957م، فقد أخرجت قبل هذا التاريخ-كما رأينا-نماذج شجبت الاستعمار بطريقة فنية ناضجة.

وعلى هذا الأساس تطورت، ولم يعد الشجب المباشر مستملحا ولا مطبقا إلا في النماذج الروائية الرخيصة التي يمر عليها الباحث مرور الكرام.

أشارت المستفرقة الإنجليزية آن تيبل إلي شيء من ذلك عام 1965م، حين ذكرت أن الروائيين الأفريقيين ليسوا مهتمين بألوان البراعة في التقنية [39]. ومع أنهم كانوا-حتى ذلك التاريخ-أكثر انشغالا بالتجربة الواقعية والفكرة الطافحة فقد تطوروا أيضا مع الزمن والنضج والنقد. فحين بدأوا الكتابة لم يكن رصيدهم المحلي من الرواية يعتد به. وكان عليهم أن يستعيروا القوالب والأشكال الأوربية ليعبروا من حولها عن سخطهم على أوربا الاستعمارية، ويشجبوا وسائلها الاستغلالية. ولكن استعارتهم لهذه القوالب والأشكال لم تكن بهدف التفنن في الشكل والاستغراق في تجريب التقنيات

الفنية، وإنما بهدف صب تجاربهم وتسجيلها. ولعل هذا يفسر طغيان تلقائية التعبير عند جيل الرواد منهم، كما يفسر طغيان أسلوب الاعترافات واليوميات على كتابات شباب الجيل التالي الذي تعلم معظمه في أوربا».. وكانت الكتابة عندهم تعويضا عن الحنين للوطن المستباح والأهل المظلومين. وربما نضيف إلى ذلك أن الأدب الشعبي-ببساطته وتلقائية تعبيره-كان له دور في ميلهم إلى إعلاء التلقائية على التفنن، والبساطة على التعقيد.

وبالرغم من التطور الكبير الذي حققته الرواية المعاصرة على أيديهم فما زالت تتميز بهاتين الخاصتين: البناء على التجربة الذاتية، المتح من التراث الشعبي.

لقد أشرنا من قبل إلى ما أسميناه «الرواية السيرية»، أو ما أسماه باجيار «الرواية ذات الميل إلى السيرة الذاتية». وقد شكل هذا النوع من الرواية جانبا كبيرا في حصيلة الرواية الأفريقية. وبالرغم من الفروق الواضحة بين شكلي الرواية والسيرة الذاتية-ومعظمها يتعلق بالعقدة Plot أو التصميم المعقد للأحداث وتطورها، ورسم الشخصيات-فقد مال كثيرون من الروائيين في بواكير أعمالهم-كما لمسنا-اشد الخلط بين الشكلين. ولكننا نميل إلى رد هذا الخلط إلى بعض العوامل والظروف المحيطة. فمن الملاحظ أن الغالبية العظمى من الخالطين-إذا صح التعبير-كانت مغتربة في أوربا. وكان حنينهم إلى ماضيهم طاغيا، وهذا أمر طبيعي في الغربة. ومن الحنين إلى الماضي والوطن والأهل خرجت رواياتهم مثقلة بسيرهم الذاتية، دون أن يعطوا فن الرواية حقه من التعقيد والموضوعية ورسم الشخصيات المحيطة بالبطل. وسوف نعود إلى ما كان منها سيرا ذاتية خالصة في الفصل الأخير من الكتاب.

وإذا كانت الرواية السيرية هذه تشكل خاصة من خواص الرواية الأفريقية فهي خاصة عابرة ومؤقتة في الحقيقة، تنحسر مع نضج الكاتب ومقدرته على التأمل في موضوعه وكشف طوياه. ولكن خاصة المتح من التراث الشعبي ليست عابرة ولا مؤقتة، لا لأن التراث الشعبي الأفريقي شديد الثراء، وإنما لأن الروائي الأفريقي شديد الارتباط بأرضه وتراثها. وقد أقام بعض الروائيين الأفريقيين-مثل فاجونوا وتوتولا في نيجيريا-داخل عالم الحكايات والأساطير الشعبية دون أن يبرحوه، ومن النادر أن نجد

اليوم روائيا في شرق القارة وغربها-بصفة خاصة-لا يطعّم رواياته بعناصر من تراثه الشعبي.

وإذا كان المتح من التراث الشعبي يضفي على الإبداع المزيد من عناصر الشخصية القومية، فهو هنا أحد مظاهر الشخصية الأفريقية في هذه الرواية، مثله مثل الأسماء والأماكن وطرق التفكير والتعبير والإنتاج والقيم وغيرها من عناصر الثقافة الأفريقية. وإذا أخذناه بهذا المعنى يصبح من أهم خواص الرواية الأفريقية، وتصبح الثقافة الوطنية أهم خواصها بكل ما فيها من بساطة وتلقائية وصراع بين القديم والجديد.

إذا تركنا هذه الخاصة العامة غير العابرة لا نجد خواصا أخرى بارزة في الرواية الأفريقية، وإن كنا نجد خواصا لكل روائي على حدة.

نشأت هذه الرواية في رحم مقررات الأدب في المدارس أثناء السيطرة الاستعمارية. وكانت هذه المقررات تتضمن روايات أوربية كاملة أو مختصرة أو مبسطة. وعن طريقها بدأ الاحتكاك بهذا الشكل الفني المعقد. ثم تطور فصار إبداعا، وتطور الإبداع في مدى زمني قصير، أقصر-في الحقيقة-من الزمن الذي تطورت فيه الرواية بالعربية في شمال القارة، فمصر عرفت الرواية الأوربية في النصف الأخير من القرن الماضي. وصاحب هذه المعرفة إبداع متصل، ولكن أفريقيا خارج مجال العربية لم تعرف الرواية إلا في أوائل هذا القرن، بعد نصف قرن تقريبا من ظهورها في الشمال. ومع ذلك حققت «نضجا كبيرا في فترة قصيرة نسبيا، لأنها لم تضطر إلى المرور بعملية تطور طويلة [40]، كالتي حدثت في أوربا حين نشأت روايتها مع نشأة الرأسمالية والبورجوازية. وبدخول الرواية الأوربية أفريقيا تأفرقت، وسارت في دروب مختلفة عن ولية أمرها، حتى صارت أبرز الأنواع الأدبية.

4 القصة القصيرة

نشأت القصة القصيرة في أوربا خلال القرن التاسع عشر، أي بعد أكثر من قرن على ظهور الرواية. ومع أن جذور هذه النشأة أقدم من ذلك بكثير، لا في آداب أوربا، وحدها وإنما في آداب آسيا أيضا، فقد كان التطوير الأوربي للجذور القديمة-مثل الحكاية والأسطورة-عاملاً حاسماً في نسبة الرواية والقصة القصيرة إلى أوربا. ومع ذلك لم ينشأ هذان النوعان الأدبيان في فراغ، لأن الظروف المحيطة كانت تشجع على نشأتهما. ويأتي على رأس هذه الظروف ظهور الرأسمالية الصناعية، وما أدت إليه من توسع استعماري، ونمو الطبقة المتوسطة «البرجوازية»، وما استتبعه ذلك من توسع في المدن والتعليم والطباعة والصحافة والعلاقات الاجتماعية. ونتجت عن هذا حاجات جديدة، منها الحاجة إلى شغل الفراغ والترفيه بطريقة تتناسب مع التطورات الناشئة. وهكذا ظهرت الرواية، أو طوّرت-بمعنى أدق-الأشكال القصصية القديمة، كي تشبع هذه الحاجة. ثم ظهرت القصة القصيرة، أو طورت-بمعنى أدق أيضا-بعض الأشكال القصصية القديمة كي تساهم في إشباع الحاجة المتزايدة إلى القراءة بعد نجاح

الرواية. وكان للصحافة-بوجه خاص-دور فعال في هذا التطوير.

ولكن انتقال الرواية والقصة القصيرة إلى خارج أوربا لم يكن يعني-بالضرورة-أن يمر الناقل بذات الظروف والتطورات السابقة، وإنما كان يعني أن يتحقق عند الناقل شيء ما-على الأقل-من هذه الظروف والتطورات في بنيتها العليا، كأن يتوافر لديه قسط من التعليم أولا، ثم قسط من الحياة الحضرية والطباعة والصحافة والعلاقات الاجتماعية بعد ذلك، أي لم يكن عليه أن يكون رأسماليا صناعيا، ولا استعماريا توسعيا، حتى تستقبل بيئته الرواية والقصة القصيرة، وتنجح في إنتاجهما واستهلاكهما. وهذا ما حدث-على أي حال-في المجتمعات غير الأوربية التي نقلت هذين النوعين الأدبيين. ومع ذلك كان مجرد انتشار التعليم الحديث بوجه خاص-وهو أوربي-يعني انتشار العناصر الاجتماعية الأخرى، من إقبال على الحياة في المدن، وإدخال للطباعة والصحافة، إلى انفتاح على العلاقات الاجتماعية. فالعملية كلها اجتماعية، يجر بعضها البعض. ولكنها عملية سياسية أيضا، بمعنى أنها مرتبطة بفكرة الدولة الحديثة، أي لا بد لها من قرار سياسي. وكان هذا القرار في يد إحدى سلطتين الحاكم الوطني في الدولة المستقلة أو شبه المستقلة، والمستعمر الأوربي. وكان الأخير هو صاحب الصولجان في أفريقيا طوال عهد السيطرة، ومازال صاحبه في جمهورية الجنوب العنصرية. وعلى يديه دخلت الرواية والقصة القصيرة.

تأخرت القصة القصيرة في الظهور، لا لأنها تأخرت أصلا في أوربا عن الرواية، وإنما لأن الصحافة لم تشجعها في البداية. فمن الثابت أن أقدم صحيفة غير أوربية في هذه المناطق موضوع البحث هي جريدة «الرأي الزنجي» Imvo Zabantsundu التي ظهرت عام 1870م، بلغة السوتو في أقصى الجنوب. وقد أسسها نفر من الأفريقيين الذين تعلموا في مدارس الإرساليات المسيحية. وفي أوائل هذا القرن ظهرت بعض الصحف والمجلات بالبرتغالية في أنجولا. ولكن هذه الصحف جميعا كانت قصيرة العمر، لا تعرف الاستقرار، مع أنها نشرت بعض الحكايات الشعبية المحلية بعد تدوينها وإعادة صياغتها. ومن الطبيعي أن تكون أولى المحاولات المحلية في كتابة القصة القصيرة متأثرة بهذه الحكايات ذات الغرض التعليمي والعقدة البسيطة والسرد المباشر.

دور المجلات

ومع ذلك كان للمجلات دور بارز في تطور القصة القصيرة، وإقبال الكتاب عليها داخل المستعمرات البرتغالية والإنجليزية والفرنسية. ومن أهم هذه المجلات بترتيب ظهورها:

مجلة الوضوح: Claridade التي ظهرت في جزر كاب فيردي، التابعة للبرتغال، عام 1935 م. وقد أسسها بلتزار لوبيز. وتبنت حركة أدبية قوية، ولا سيما في الشعر، طوال السنوات الخمس والثلاثين التي عاشتها.

مجلة الوجود الأفريقي: Presence Africaine التي ظهرت في باريس عام 1947 م. وأسسها أليون ديوب السنجالي، بتشجيع من ليوبولد سنجور وغيره من أبناء السنجال الذين عاشوا في فرنسا. وربما ينطبق على هذه المجلة اسم «الحركة الثقافية». فقد أسست باسمها داراً للنشر ما زالت أهم منبع للأدب المكتوب بالفرنسية. كما نظمت مؤتمرين للكتاب والفنانين الزنوج، وكونت «جمعية الثقافة الأفريقية» عقب المؤتمر الأول عام 1956 م. وما زالت تصدر بانتظام حتى اليوم، وتنشر من حين لآخر نصوصا بالبرتغالية والإنجليزية، بالإضافة إلى النصوص الفرنسية.

مجلة الطبلة The Drum التي ظهرت في جنوب أفريقيا عام 1950م، وتبنت جيلا جديدا من الكتاب بالإنجليزية، من أشهرهم ريتشارد رايف وبلوك موديساني وحزقيال مغاليلي. وكان الأخير يشرف على باب القصة فيها. وقد كتب عنها «أثار ظهور مجلة «الطبلة» على المسرح في جنوب أفريقيا عام 1950 م، وكذلك اتساع مجال المجلات الأسبوعية-وكلها يتجه إلى القارئ غير الأبيض تقريبا-نشاطاً هائلا في الأدب، فيما يتعلق بالقصة القصيرة والصور القصصية Sketches المكتوبة بالإنجليزية» [1]، ولكن هذه المجلة لم تدم طويلا. فقد توقفت عام 1957 م، وهرب كتابها خارج البلاد.

مجلة أورفيوس الأسود Black Orpheus وقد أسسها في نيجيريا بالإنجليزية المستفرق الألماني يان هايتريان عام 1957م، وعلى صفحاتها ظهرت قصص قصيرة كثيرة لتشنوا أتشيبي وآموس توتولا وسيبريان اكوينس.

مجلة الانتقال Transition التي ظهرت بالإنجليزية في أوغندا عام 1961. وقد انتقلت بعد سنوات إلى نيجيريا، وأشرف على تحريرها لفترة المسرحي المتعدد الجوانب، النوبلي إذا صحت نسبته إلى جائزة نوبل-وولي شوينكا.

مجلة أوكييامي Okyeame التي أصدرتها رابطة كتاب غانا بالإنجليزية عام 1961 م. ورأس تحريرها الشاعر القاص كوفي أونور. ولكنها توقفت بعد سقوط نظام نكروما.

وإذا كان الدور الأساسي في ازدهار القصة القصيرة وتطورها يقع على المبدعين أنفسهم فقد كان دور هذه المجلات وغيرها أقرب إلى دور الحاضنة أو المعمل الذي تم فيه تفريخ القصة القصيرة.

أما الإبداع ذاته في مجال القصة القصيرة فهو أقل من الرواية والشعر. ويكاد يتصل-بوجه عام-بإبداع الرواية، والأدب الشعبي في آن واحد. وهذا ما يشير إليه تشينوا أتشيبي في تقديمه لمنتخب من القصة القصيرة الأفريقية عام 1985: نعمت القصة القصيرة بعناية الأدباء الأفريقيين ورعايتهم منذ صدور مجموعة «العهد الأسود» Black Testament لبيتر أبراهامز عام 1942م، حتى الوقت الحاضر. ويمكن لنا أن نتحقق من هذا الذيوع الطويل الأمد الذي حققته القصة القصيرة دون قبول فكرة سخيفة لناقد أجنبي مؤداها أن القصة القصيرة ليست غريبة عن أفريقيا ولهذا تتميز بالقوة، في حين أن الرواية غريبة ولهذا تتميز بالضعف!

وهذا المنتخب يزعم أن القصة Story ليست القصة القصيرة بالضرورة، وأن الشكل الحديث في القصة القصيرة أحدث سنّا من الرواية.

«ولا نزاع في أن كلا من الرواية والقصة القصيرة نشأت من تراث شفهي مشترك. ولكن كلأ منهما حقق-أيضا-التميز على أيدي أفضل الذين مارسوه... ومن المسلم به أن الأدب الأفريقي الحديث مدين لذخيرته من التقاليد الشفاهية» (2).

ولكن، كيف تطورت هذه العناية والرعاية؟

يعيدنا الجواب إلى متابعة تطور القصة القصيرة خارج مجال العربية على نحو ما فعلنا مع الشعر والمسرحية والرواية.

1 - في اللغات المحلية:

بالرغم من قدم عهد بعض الصحف في هذه اللغات كما أشرنا منذ قليل فلم يحدث أن ظهرت محاولة وطنية في كتابة القصة القصيرة على النمط الأوربي قبل هذا القرن. ولكن حدثت محاولات لكتابة قصص يغلب

عليها الفقر من ناحية، واستيحاء الحكايات الشعبية من ناحية أخرى. وفي لغة الزوسا بجنوب أفريقيا محاولات من هذا النوع ترجع إلى النصف الأخير من القرن الماضي، لاثنين من الرواد هما: تيو سوجا (1831-1871م)، ووليم جقوبا (1840-1880م)، ولكن لم ينقل منها شيء إلى اللغات الأوربية. ولم يحدث أن تطورت هذه المحاولات على الطريقة الأوربية إلا في خمسينيات القرن الحالي. ومنها ما نشره. ب. سنكو عام 1956م. وأبرزها قصة بعنوان «براعة امرأة» تدور بمدينة جوهانسبرج. وقلتها أرملة تشقى وتكدح في سبيل تعليم ابنها، فتعمل خادما، وتتضور جوعا، في حين أن الابن لاه عن تعليمه بالمدينة. وفي قصة أخرى تدور في جوهانسبرج أيضا يطالعنا بطلها الذي رحل إليها من الريف وقد اختطفه اللصوص وأوشكوا على قتله، لولا أن زعيمهم يتعرف عليه في آخر لحظة، ويكتشف أنه ابن رجل سبق أن عطف عليه، وبهذه الطريقة تمضي القصص، وتقوم على المفارقة أو التحول المفاجئ، ولكنها لا تكف أيضاً عن إقحام الوعظ والإرشاد!

ومنذ الخمسينيات نشط بعض كتاب اللغات المحلية في جمع الحكايات والأساطير الشعبية، وتنقيحها أو اقتباسها. ومن ذلك ما فعله موسى حاج إسماعيل جلال في الصومالية. ولكن الكتابة باللغات المحلية لم ينقل منها إلى اللغات الأوربية إلا القليل حتى اليوم. وربما كان في بعضها نضج، ولكن الأضواء لم تسلط عليها بعد.

2- في الإنجليزية:

أشار أتشيبي-قبل قليل-إلى ريادة بيتر أبراهامز في القصة القصيرة بكتابه «العهد الأسود» عام 1942 م. ولكن القصص التي تضمنها هذا الكتاب فقيرة فنيا وفكريا، وإن كانت مشحونة بالانفعال والعواطف. ويبدو أن كاتبها شعر بضعفها فأقلع عنها إلى الرواية التي برع فيها.

وقد مضى نحو عقد من السنين بعد هذا التاريخ قبل أن تظهر قصص قصيرة ناضجة. وإذا كانت البداية من جنوب أفريقيا، في حالة أبراهامز فقد تم النضج أيضا على أيدي مواطنيه سودا وبيضا معا. وقد برر مفاليلي هذا النضج والازدهار اللذين شهدهما الجنوب فقال:

«ليس من اليسير على الأفريقي المضطهد أن يعد نفسه لكتابة رواية ما

لم ينتج النوع الذي يشجع «التفوق» الأوربي. أما القصة القصيرة فتحدث آثرا سريعا، ويساعدها الاقتصاد في اللغة والزمان على أحداث الأثر المنشود.. وفي مجتمع متعدد الأجناس كهذا تمر القصة القصيرة التي تدور فيه بثلاث مراحل حسب تجربتي الخاصة، هي: القصة الرومانتيكية الهروبية، والقصة الاحتجاجية، والقصة التهكمية. وتعد القصة الاحتجاجية والتهكمية نقطة اللقاء بين الاحتجاج والتسليم»[(3)].

ومن قصص الهروب الرومانتيكي قصة «عاطفة الغوغاء» للقاص كان ثمبا (ولد عام 1923 م). الذي نال الجائزة الأولى في مسابقة القصة بمجلة «الطبلة» عام 1953 م. ومع أنها تحمل فكرة مسرحية «روميو وجولييت»، فهي تغير دائرة الصراع، فتجعل أقرباء الفتاة يقتلون الفتى، ثم تثأر الفتاة لفتاها فتقتل أحد أفراد أهلها. وقد علق عليها مفاليلي بأنها واحدة من مئات يكتبها الكاتب الضحية في الجنوب، لأنه يعيش في العنف، ويتنفسه، ويقتات عليه، بل «يدير عنقه على نفسه. أما القصة ذاتها فتعد في أعلى تقدير محاكاة هزيلة لأفلام هوليوود»[(4)]

وأما قصة الاحتجاج فمنها قصة «المقعد» للقاص ريتشارد رايف (ولد عام 1931 م) وتدور حول رجل يستجمع قدرا كبيراً من الشجاعة في منتزه عام لكي، يخالف إحدى لوائح العزل التي تمنع السود من ارتياد أماكن البيض. وهو يفعل هذا لكي يشعر في النهاية بلذة المساواة بالبيض، حين يتمكن من الجلوس على أحد مقاعدهم.

هناك أيضا قصص تقف وسطاً بين هذين النمطين. ومنها قصة «مجرد واحد منهم» للكاتب ألكس لاجوما (ولد عام 1925 م) وفيها نجد شرطياً أبيض يقتل فتى أسود أثناء تأديته الخدمة. وحين فحص جثته يكتشف علامة وسمها الفتى على رسغه بخنجره. ويتبين من هذه العلامة أنه والفتى كانا زميلي دراسة في طفولتهما، وأنه هو نفسه وسم على رسغه ذات العلامة. بل يعثر على خنجره المفقود منذ مدة طويلة على جثة الفتى.

وعند ذلك «نظر (الشرطي) إلى العلامة البارزة على رسغه الأيسر، ثم انصرف وهو يحكها»[(5)].

ولمفاليلي نفسه مجموعة من القصص القصيرة بعنوان «الأحياء والأموات»-The Living and the Dead، نشرت في نيجيريا عام 1961م، ومن

قصصها السبع، التي لا تتجاوز المرحلة الوسط السابقة، قصة بعنوان «هو والقطة»، وتدور بمكتب محام، حيث يجلس راويها في غرفة الانتظار مع عشرين آخرين من عملاء المحامي. ويأخذ الجميع في الثرثرة، ثم يلاحظ الراوي أن رجلا يجلس إلى منضدة قريبة وهو منهمك في تصميغ المظاريف، ووراءه صورة على الحائط لقطة سوداء. وشيئا فشيئا يستغرق الراوي في ملاحظة الرجل المنزوي الذي يعمل في صمت. ولكنه سرعان ما يكتشف أنه ضرير حين يسقط منه مظروف فينحني لالتقاطه، ويتحسس الأرض بحثا عنه. ولا يكف الراوي بعدها عن متابعته حتى يجئ دوره للدخول على المحامي. وهي قصة أقرب إلى الصورة منها إلى القصة القصيرة. ومع ذلك لا تخلو من الشاعرية والتدفق.

يعد مفاليلي (ولد عام 1919م) من أبرز كتاب القصة الذين ظهروا في جنوب أفريقيا. وقد ولد في بريتوريا، وتعلم في جوهانسبرج. وفي عام 1939م، فكر في أن يكون مدرسا، ولكنه لم يستطع مواجهة نفقات الدراسة، فعمل موظفاً صغيراً وطابعا على الآلة ومعلما لرجل ضرير (يبدو أن هذا سر براعته في تصوير الضرير في القصة السابقة) ثم واصل تعليمه حتى حصل بالمراسلة على بكالوريوس في علم النفس والشؤون الأفريقية عام 1949 م. ولكن الحكومة منعته من التدريس لنشاطه المعادي، فراح يدرس مرة أخرى حتى حصل على بكالوريوس آخر بالمراسلة في الأدب الإنجليزي عام 1955 م. وبعدها تنقل بين عدد من الأعمال الهامشية حتى عمل بمجلة «الطبلة». وحصل على الماجستير في موضوع «الشخصية غير الأوروبية في القصة الإنجليزية» عام 1956م. وفي العام التالي ضاقت به الحياة فترك وطنه إلى نيجيريا. وهناك عمل بالتدريس، وساهم في مجلة «أورفيوس الأسود»، وكذلك في تأسيس نادي مباري للأدباء والفنانين في لاجوس، وبعض المراكز المهتمة برعاية الإبداع في نيجيريا وكينيا. وفي عام 1965 م، عمل مدرسا بجامعة نيروبي، ولكنه تركها في العام التالي إلى أمريكا. وهناك حصل على الدكتوراه في الإبداع الأدبي برواية قدمها مع بحثه عام 1968 م. ثم عاد إلى أفريقيا فعمل أستاذا بجامعة زامبيا لمدة عامين. وفي عام 1970 م، رحل إلى أمريكا مرة أخرى فعمل ببعض الجامعات هناك حتى عام 1977 م. وفي ذلك العام ترك أولاده في أمريكا وعاد مع زوجته إلى

جنوب أفريقيا، حيث يعيش حاليا متفرغا للبحث والمحاضرة والكتابة. وله-فضلا عن مجموعته المذكورة-مجموعتان أخريان من القصص القصيرة، وكتابان في النقد، وسيرة ذاتية، وبعض القصائد، ورواية بعنوان «التائهون»، وهو عنوان يشير إلى إحساسه بالتيه وعدم الاستقرار الذي عبر عنه مراراً وتكرارا.

ومن قصصه الأخيرة الجيدة قصة بعنوان «فتاة عربة القهوة». وبطلتها فتاة تبيع القهوة والشطائر في عربة متحركة أمام أحد المصانع. وذات يوم يضرب عمال المصنع عن العمل، ويتجمعون أمام عربات القهوة والشطائر المنتشرة. ومع زحامهم سقط بعضهم على العربات، فانزعجت الفتاة، و«بدت مثل عصفور مذعور خارج عشه»، وتقدم لنجدتها أحد زعماء الإضراب فقادها إلى خارج الزحام. وشكرته على معروفه، ولكن شيئا ما من الانجذاب نحوها غلبه، فأخذ يتردد عليها، بالرغم من أنه فُصل من عمله بسبب الإضراب. ولما غاب عنها يوما قلقت عليه، وشعرت بافتقاده. ولما نجح في الحصول على عمل اشترى لها بعض الهدايا، ولكنه سرعان ما شعر بأن البائع الهندي أعجب بها، وراح يلاحقها. وتملكته الغيرة يوما حتى أوشك على طعنها بسكين كان اشتراها من الهندي يوم اشترى لها الهدايا. أما هي فقد استسلمت للموقف من فرط المفاجأة، وعند ذاك تخاذل، واعترف لها بحبه منذ يوم الإضراب، واعتذر لها، ثم أصابه الخجل منها فغاب عن وجهها يومين. «وفي اليوم الثالث وصل القانون. وراح يخطو في الشارع على طريقة الإوزة»، ومنع وقوف عربات القهوة بالمدينة كلها بدعوى أنها قبيحة. ثم ظهر الحبيب الغيور ففوجئ بما حدث. وسأل الهندي عنها فعرف الحقيقة. ولكنه لم يستطع مقاومة الرغبة في دخول العربة المهجورة والجلوس على مقعد الحبيبة الغائبة. وراح يفكر فيها، ويرجو أن تعود لمجرد أن تراه: «سوف نلتقي يوما بالمدينة.. سأروي لها كل شيء عن ماضيّ السيئ، وسوف تألفني، ولا تخشاني مرة أخرى.. وظل جالسا هكذا في عربة القهوة التي اعتادت بينكي «اسم التدليل الذي خلعه على الفتاة» خدمتها طوال ساعة الغداء» [6].

هذه قصة تصور ضياع العمال الأفريقيين في الجنوب، وظلم القوانين البيضاء لهم. وقد صور مفاليلي الموضوع بهدوء شديد، دون شعارات أو

فجاجة. فجعل الفتاة رمزا للبراءة المفقودة، وجعل القانون الأبيض الجائر يمشي بعسكره في الشوارع على طريقة الإوز النازية، ويقسم أرزاق العباد على هواه. ولكن الفتاة نفسها أشبه بأفريقيا التي يضطهدها أبناؤها بحبهم الأحمق، ويتكالب عليها الأجانب «صورة الهندي» وتستبيحها تشريعاتهم. وسر نضج القصة أنها توحي ولا تقرر، بالرغم من بنيتها التقليدية، وعقدتها البسيطة.

وعلى العكس من هذه التقليدية والبساطة تخرج قصص المستوطنين البيض في جنوب أفريقيا الذين يعيشون في عالم مختلف عن عالم السود. ومن أهم كتابهم نادين جورديمر (ولدت عام 1923 م) المعروفة برواياتها أكثر من قصصها القصيرة. ومن أجود قصصها قصة بعنوان «العريس»، اختارها أتشيبي في منتخبه المذكور. وبطلها شاب أبيض يعمل مشرفا على أشغال الطرق، ويستعد للسفر إلى المدينة الغريبة للزواج من فتاة بيضاء أيضا والعودة بها إلى معسكر الطريق. وتدور القصة كلها في ليلة واحدة، ولا يظهر فيها سواه، وبعض ملامح حبيبته التي احتفظ بصورتها على خوان بخيمته، وطاهيه الأسود، وبعض عمال الطريق. وطوال الوقت يشغل العريس المرتقب نفسه بتجهيزات الزواج، وإعداد أسلوب الحياة اللائق بعروسه في المعسكر. ولا تكف خواطره عن الانثيال والتدفق حتى وهو يتناول طعام العشاء الذي أعده طاهيه الثرثار: «بيت «اسم الطاهي»، بيت، ذلك الكافر يثرثر كثيرا. كيف سيتوقف عن الثرثرة، فهو يثرثر كلما اقترب من أحد؟ إذا ثرثر إليها.. ذلك الرجل، لابد أنه سيفعل. وراح يفكر بألفاظ حادة فيما يجب أن يقوله له حول هذا الموضوع. وكانت الألفاظ من النوع الذي لا يمكن التلفظ به، مثل ما يخطه الناس على الجدران لغيرهم في لحظات خصوصية ولا يتفوهون بها» (7)

بهذه الطريقة تمضي ليلة العريس حتى يأوي إلى فراشه. ولكنه قبل أن يفعل يتجه إلى صورة حبيبته داخل إطارها فوق المنضدة، فيخرجها من الإطار ويتأملها سعيدا، ثم يضمها إلى أشيائه الأخرى التي سيصحبها في رحلة الزفاف. وبذلك تنتهي القصة، ولكن الذي لا ينتهي هو إحساس القارئ بأن هذا الفتى الأبيض يعيش في عالم ضيق أناني، ولا يهمه إلا مطالبه الخاصة. ومع أنه وديع، غير عدواني، مع السود في هذا العالم فهو

لا يحس بآدميتهم، ولا يهمه أن يقترب من هذه الآدمية. ومع ذلك فالكاتبة شديدة العناية بالتفصيلات الدقيقة، متأنية في عملية القص إلى أبعد حد، وهو أمر من الصعب أن يحققه زملاؤها السود في الجنوب، الذين يكتبون كما لو كانوا يجلسون على مقعد ساخن، من فرط الشعور بعدم الأمان والاستقرار.

ولكن جيل مفاليلي وجور ديمر في الجنوب لم يعد منتجا أو متدفقا مثلما كان في الخمسينيات والستينيات، بغض النظر عما تعرض له كثيرون من أبنائه من تشريد ونفي. ولم يعد الهروب والاحتجاج يميزان القصة القصيرة التي يكتبها أبناء الجيل الجديد هناك. فمنذ انتفاضة الطلاب عام 1976م، ونجاحها في هز مشاعر السود والبيض على السواء، انحسر الهروب الرومانتيكي الذي أشار إليه مفاليلي، واندمج الاحتجاج في الإصرار على الحق، والإيجابية، وتسجيل الشقاء، واستفزاز الشعور والعقل. ومع أن مؤلفات الجيل الأسبق صارت ممنوعة من التداول هناك، فقد نجح الجيل الحالي في الاطلاع عليها بشتى الوسائل، والعزف-من جديد-على النغمات المحركة لها، مع الارتباط الشديد بالتراث الشعبي المحفوظ في ذاكرة الناس، أو الجاري في شوارع «الجيتو» الأسود. ومعازل الإقامة التي حددتها الأقلية البيضاء للأغلبية السوداء.

بناء على هذا التغير تنتشر في القصص القصيرة المكتوبة بالإنجليزية في الجنوب عبارات النداء المألوفة على لسان رواة الحكايات والسير الشعبية، مثل: يا أصدقائي، يا إخوتي، وأخواتي. كما ينتشر استخدام ضمير المتكلم في السرد، إما كنوع من حداثة العهد بالكتابة، أو كنوع من تحقيق الألفة مع القارئ. بل ينتشر قطع سياق السرد، وإدخال مساهمات الحاضرين حول الموقف، كأن يقول الراوي: وعندئذ قال فلان، أو قال رجل شهد الموقف. ولأن كثيراً من المواقف القصصية يجرى على مسمع ومرأى من الغير، أي غير المتصلين بهذه المواقف، فقد ألح الكتاب على هذا التقليد غير المسبوق. كما انتشرت المناقشات والمجادلات في القصص الجديدة حول مسائل سياسية واجتماعية. وكثيرا ما تفسد السياق حين تزيد على المعقول. ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصة «رحلة إلى جزيرة ما كانا» لمتوتوزيلي ماتشوبا. وهذه الجزيرة تطل على مدينة الكاب، وتشتهر باسم آخر هو «جزيرة روبن»

Robben، المشهورة أيضا بسجنها سيء السمعة الذي سجن فيه مانديلا وسيسولو ومبيكي وغيرهم من المناضلين. ويروي راوي القصة الغرض من رحلته لبعض النسوة اللاتي صادفهن في القطار، ويتلخص في زيارة أخيه المسجون السياسي هناك. وعندئذ يعلو صوت امرأة منهن قائلة: «إذن هو «الأخ» مع مانديلا وسوسولو ومبيكي. أليس كذلك؟ بلغة أن ينقل تحيتنا إلى كل الرجال العظام هناك ممن ضحوا بأنفسهم من أجلنا. يا إلهي! لست أنسى أيام المؤتمر (منظمة المؤتمر الوطني الأفريقي). كنت صغيرة هكذا في تلك الأيام[8] (يوم سجن مانديلا عام 1963م).

وكثيرا ما تحرص قصص هذا الجيل الشاب على روح المشاركة الجماعية والتكافل في الجماعة الأفريقية، بالرغم من انقسام هذه الجماعة، وتعدد طوائفها وصراع طبقاتها. ويتضح ذلك حتى في تقاليد القص، كأن تجرى أحداث القصة في أماكن عامة مثل القطارات والباصات والحانات وأفنية البيوت وزنزانات السجون. وبذلك تتاح المشاركة في التجربة. وقد أثر هذا التقليد في بعض الكتاب البيض الجدد مثل جون مايلز الذي يكتب قصصه بالأفريكانية. ويتصل هذا الحرص بتصوير أسلوب «الجيتو» الأسود في الحياة، وهو أسلوب زحامي كرنفالي تظهر انعكاساته في اللهجات الشعبية المستخدمة في تلك المعازل البشرية. كما يتصل بتصوير الفكاهة التي تميز سكان المعازل، وتعينهم على تحمل مآسي الاضطهاد العنصري.

تظهر هذه الفكاهة في صور مختلفة، مثل: وجود شخصيات كوميدية في القصة، أو مواقف سخيفة مضحكة، أو طرافة في استخدام اللغة. ومن ذلك ما كتبه مبوليلي مزاماني في قصة بعنوان «هدية لزوجتي»وفيها صور جارين بمدينة سوويتو ابتليا بزوجتين مهووستين بالاقتناء. وقام أحدهما «مازيبوكو» بإغراق زوجته بالأشياء المسروقة. ويعلق الراوي:

«ثمة شيء غريب يتعلق بميزي. فعندها كل الأشياء المريحة التي يمكن أن تتخيلها عند امرأة: غرفة نوم في صورة جناح خاص، ومشروع مطبخ، وحاليا ثلاجة. وهي-إلى حد كبير-أكثر نساء شارعنا أناقة، وهي أول من استخدمت الشعر المستعار وخلافه، ولكنها لم تسمع أن مازيبوكو يأتي إلى دارها بأشياء مسروقة. وهي تعرف جيدا جدا أنه حتى مدخرات مازيبوكو طوال حياته لا يمكن أن تشتري نصف ما عندها في البيت. و هي ستتقبل

أي شيء مادمت ستقول لها إنك اشتريته. ولكن إياك أن تخطئ فتقول لها إنك سرقته» [9].

ومع ذلك تغير النمط السائد للشخصيات في قصص السنوات الأخيرة، وصار ينتصر على الصعاب التي تواجهه، بعد أن كان يسقط فريسة لها.

إذا تركنا الجنوب، واتجهنا شمالا، وجدنا اختلافا كبيرا في الظروف المحيطة بالإبداع عموما، وتنوعا أكبر في القصة القصيرة خصوصا. بل وجدنا عددا أكبر-أيضا-من الكتاب الذين يستخدمون الإنجليزية. ومن أبرز هؤلاء: تشارلز مونجوشي في زيمبابوي، فوانيانجا موليكيتا في زامبيا، إريك إنجماريو في تنزانيا، نجوجي واثيونجو وليونارد كيبيرا في كينيا، طابان لو ليونج في أوغندا، الدرد جونز في سيراليون، رشيد جرادا موزي وسيبريان اكوينس وتشينوا أتشيبي في نيجيريا، كوابينا أنان وآما آتا آيدو في غانا.

وقد جمع الناقد النيجيري ج. دي جراند سيني منتخبا من تخصص هؤلاء وغيرهم، تضمن 18 قصة. وقال في مقدمته لهذه القصص-عام 1985م-إن كتابة القصة القصيرة ازدهرت في أفريقيا عموما خلال السنوات الثلاثين الأخيرة، ولا سيما في الإنجليزية. وهذا حكم صحيح في الحقيقة تؤكده-كميا على الأقل-قوائم دور النشر الإنجليزية إذا قورنت بقوائم زميلاتها في الفرنسية أو البرتغالية. ثم استدرك الناقد فقال إن القصة القصيرة لا تحظى عند النقاد بما تحظى به الرواية من اهتمام. ورد ذلك إلى أن النقاد الأفارقة ما زالوا يعدون القصة القصيرة «هامشا للرواية»، في الوقت الذي ينشغل فيه كتابها بمواقف الحياة اليومية ومشكلاتها، الأمر الذي يعزز أهمية ما يفعلونه.

في هذه القصص تسيطر المدينة كما يقول جراندسيني، وهي مدينة تتسع باستمرار، وتزداد تشعبا وفوضى وجريمة، وتقوم بالدور الأساسي الخطير في حياة المجتمع. ولكنها لم تعد تلك «الأم الرءوم» التي تحنو على صغارها، وإنما صارت مثل القطة التي تأكل بنيها. بل أصبحت «مدينة لا تهدأ»، كما وصفها سيبريان إكوينسي في أحد عناوين قصصه [10]. ومن أبرز القصص التي تصور حياة المدينة في المنتخب المذكور قصة الكاتب الزامبوي موريس شيشمبا (ولد 1948)، بعنوان «عطلة نهاية الأسبوع في

كاروسال». ومع أنها تدور حول فكرة مطروقة ووعظية، خلاصتها «حذار من الخمر، فقد أضفت على الفكرة جدية وطرافة. وفيها يطالعنا موتالي صبي الميكانيكي وقد حصل على أجره الأسبوعي، وهيأ نفسه ودراجته لقضاء عطلة نهاية الأسبوع بالمدينة القريبة. ولكن الرياح لا تأتي بما تشتهي السفن منذ البداية. إذ تسرق نقوده ساقطة صادفته، واحتضنته بدورة مياه الحريم التي دخلها خطأ في إحدى الحانات. وفي آخر الليل يشتبك في مشاجرة مع زوج صاحبة حانة أخرى انتهى إليها. وحين يعود إلي داره خائبا يتشاجر مرة أخرى مع زوجته، وأمه التي جاءت من القرية فجأة طلبا لمعونته. وتزداد حالته سوءا بسبب الشراب، فيخرج ويعتلي دراجته ويتجه إلى المدينة من جديد، ولكنه يفضل النهر هذه المرة الذي تذكره صفحته الفضية بسقف داره المصنوع من الصفيح. وفي لحظة يسوّل له خياله المخمور أن النهر داره، فيمضي إليه على الدراجة حتى تطويه المياه.

ولكن الكاتب يرسم تطورات الحدث بعناية شديدة، مع إبراز الجو المحيط بموتالي في عمله ولهوه وداره، بحيث نشعر بأنه ضحية هذا الجو المطحون بالفقر والرغبة في الهروب.

في قصة أخرى، بعنوان «مبيد علم المعاجم» للكاتب الأوغندي طابان لو ليونج (ولد 1939) نلتقي عالما مختلفا تماما من حيث الفكرة والشكل. فالكاتب معروف بالتمرد على الأشكال التقليدية وحب التجريب. وفكرة القصة سياسية، خلاصتها أنه لا مكان للكتّاب المستقلين في الأنظمة الدكتاتورية. وتحت هذه الفكرة تكمن فكرة أخرى أدبية خلاصتها أن الألفاظ المتاحة حاليا للكاتب لا تسعفه في إبداع شيء ذي قيمة. وتتلخص القصة في أن رجلا مات، فروى عنه صديقه أنه كان عبقرية أدبية، وأن طموحه الكبير تجاوز أن يكون دكتاتور بلده إلى أن يكون دكتاتور عالم الألفاظ، وعند ذاك يبيد بلده والألفاظ معا. وقد عثر بعد وفاته على ست يوميات دونها حول نشاطه وأفكاره وأحلامه خلال أيامه الأخيرة. ومع أن القصة لا تتجاوز ثلاث صفحات فقد حشد فيها الكاتب كل ما يريد أن يقوله بتركيز شاعري. وأهداها إلى زميله النيجيري آموس توتولا الذي تعلم منه أشياء كثيرة أهمها «الشجاعة» على حط قوله.

وتبدأ القصة كالتالي:

«عثر على اليوميات الست التالية قرب فراش الضحية (وجد ميتا). وفيما يلي سيرة ماضية: ترك الدراسة في سن السابعة بحجة أن المدرسة مضيعة للوقت. وخلال الأشهر الثلاثة التالية كتب مقالات ظهرت حتى في جريدة «النور»، ونالت الكثير من الثناء الذي تستحقه. وغني عن الذكر أن جريدة «النور» هي المعادل عندنا لجريدة «التايمز». ولكنه توقف عن الكتابة لسبب مجهول، ولم يعد أحد يسمع عنه لمدة طويلة. أما الخبر التالي عنه فأنا مصدره. وقد حصلت عليه لأنني اعتدت أن أزوره. فقد ذكر أنه كتب الكثير من القصص القصيرة، بمتوسط أربع قصص في اليوم. ولكن لماذا لم تنشر لم يجرؤ محررو الصحف على نشرها. وحين فشلت حتى في إلقاء نظرة عليها رحت ألعن محررينا الذين بلغ حرصهم على إرضاء السوف ورقابة الحكومة حدّ أنهم لن ينشروا قصة غير عادية أو مكتوبة بشكل غير عادي. ولكنه كان مشغولاً كما قال. فقد كان يخطط لكي يصبح حاكم جزيرتنا-أي دكتاتورا شاملا لها. وفور وصوله إلى الحكم كان سيقوم شخصيا بالإشراف على وضع معجم للغتنا، لغة الياء Zed. والياء هي اللغة الوحيدة لجزيرتنا، يتكلمها سكانها جميعا، ويبلغون 125000 نسمة. وتضم 50000 كلمة. والاتصالات بين شعبنا وشعبكم متقطعة جدا، لأن المصالح التجارية وغيرها لا تجتذب الأجانب إلى جزيرتنا. ونحن جد فخورين بأن آخر شيء يفكر فيه ابن الجزيرة هو مغادرتها. والحق أن الجزيرة معزولة عن العالم الخارجي حتى بغير دكتاتور. فإذا استلم الحكم جعلها تامة، أعني العزلة.

«ولننتقل إلى المعجم قبل أن أنسى. كان من المفروض ألم يستخدم فعل «كان» حين أبلغني بذلك) أن يكون مختلفاً عن جمع المعاجم بناء على هذه الاعتبارات: كان من المفروض أن يصبح المعجم الوحيد لجزيرتنا، وأن ينال كل مواطن نسخة في بداية سنتنا-أي في مايو، بمعنى أن يحظر على كل مواطن استخدام ألفاظ (حتى لفظ «يشخر»)، غير مطبوعة في المعجم وإلاّ حكم عليه بالموت. وقد كان من السهل العثور على المخالفين. ففي كل يوم سبت يذهب شعبنا إلى السوق لكي يتسلم أفراده حصصهم الأسبوعية من الطعام. وفي السوق توجد أدوات مهمتها قراءة الأفكار، وتستطيع أن تحدد مكان أي لفظ جديد، أو أية فكرة مختلفة، في رأس أي مخلوق. وكان من المفروض في نهاية كل سنة أن يعيد كل مواطن نسخة تلك السنة إلى

الحكومة، وأن يحصل على نسخة السنة الجارية. ولكن من المفروض أن يتم في كل سنة إسقاط 500 لفظ من المعجم» [11].

عند هذا الحد ينتهي الراوي من روايته، وتبدأ اليوميات الست في التتابع براو جديد-بالطبع-هو ذلك العبقري الهتلري العجيب. وهذه اليوميات قصيرة عموما، مختلفة المنية والأسلوب، محددة المكان والزمان. وكلها يكشف عن خبيئة صاحبها. فهو كثير التردد على دار الرياضة (ربما ترمز إلى قصر الرئاسة)، يكره النساء ويحب رياضة الملاكمة (ربما يرمز بالملاكمة إلى دكتاتور أوغندا السابق عيدي أمين الذي كان من لاعبيها قبل استيلائه على السلطة) وهو أيضا غريب الأطوار في فكره وسلوكه، طرد من داره وحلم بأن يكون أستاذاً له تلاميذ. وحين تنتهي يومياته هذه يعود الراوي الأول إلى الظهور بخاتمة قصيرة نصها: «لقد تذكرت رجلا كان يتهرب من دفع الضرائب بادعاء الجنون. فكان يغني ويطبّل ويرقص، ثم يلاحظ نفسه في النهاية وهو يغني ويطبل ويرقص» [12].

والقصة-على هذه الصورة-لها مستويان في الحقيقة: مستوى أدبي كمغامرة لغوية طريفة، تجرب التباين في الأساليب داخل السياق الواحد، وتنحت ألفاظا جديدة كهذا اللفظ الذي حمله عنوانها Lexicographicide، ومستوى سياسي يحمل احتجاجا واضحا على الاستبداد. وبسبب هذا المستوى الأخير اشتهرت، ودخلت في أكثر من منتخب قصصي. ومع ذلك فهي-في النهاية-أحد مظاهر التجريب الذي يمارسه كتاب القصة القصيرة الشباب.

غير أن هذا التجريب في الشكل القصصي، وفن القص بصفة خاصة، ليس معزولاً عن الظروف السياسية المضطربة وأزمة الحرية وبؤس الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في معظم أقطار القارة الأفريقية. وهذه الظروف ذاتها هي التي تصرف الشباب عن الأشكال التقليدية التي لا تستطيع أن تتعامل مع الظروف المحيطة بحرية. ولكن ثمة أشكالا تقليدية أفريقية تستطيع أن تواجه الموقف بمرونة، مثل الحكاية الشعبية ولاسيما ما يروي منها على لسان الحيوان والطير، وكذلك مثل الأسطورة والحكاية الوعظية. وقد استغل هذا كله عدد كبير من كتاب القصة القصيرة منذ بدايتها في الإنجليزية. وما زال يستغله واحد من أبرز كتاب الرواية والقصة في نيجيريا،

وهو آموس توتولا الذي لا يستغل الفكرة وحدها، ولا طريقة التناول وحدها، وإنما يستغل أيضا المفردات والتعبيرات المحلية فينقلها-حرفيا-إلى إنجليزيته البسيطة، غير السليمة في معظم الأحيان.

ومن قصص توتولا واحدة بعنوان «أجايى والساحر الطبيب». وتبدأ كالتالي:

«عاش بإحدى القرى شاب يدعى أجايى، كان يعاون والده في حقله، وعندما تقدم والده في السن، وأصبح عاجزا عن العمل استمر أجايى في رعاية الحقل إلى أن أصبح يافعا في سن الزواج. ولما فكر أجايي في الزواج وقف المال عقبة في سبيله. فماذا يفعل؟ استقر رأيه على أن يذهب إلى أحد المرابين كي يقترض منه مالأ يفي بنفقات زواجه، على أن يقوم بالعمل لدى المرابي حتى يسدد دينه. وبعد مضي بضعة أشهر على زواجه مرض أبوه، وثقل عليه المرض حتى أسلم الروح بعد أيام. وواجه أجايى مشكلة أخرى هي نفقات الجنازة. وفي النهاية لجأ إلى مراب آخر، تعهد بالعمل لديه لقاء مبلغ من المال أنفقه على جنازة أبيه. وأصبح أجيى مديناً لاثنين من المرابين. فكان يعمل لدى الأول من الصباح حتى الثانية عشرة ظهرا، ثم يستأنف العمل عند الآخر من الثانية بعد الظهر حتى غروب الشمس»[13].

وبهذا التراكم المستمر في الأحداث، وبهذه اللغة التقريرية البسيطة، تمضي القصة إلى نهايتها، وكأننا نقرأ حكاية شعبية. فأجايى المسكين تسوء حاله بسبب الديون، ويلجأ هذه المرة إلى الساحر الطبيب في قريته بحثا عن حل لمشكلة فقرة. ويصف له الطبيب المحتال دواء يكبده المزيد من الديون، وتضطر زوجته إلى العمل لدى مراب ثالث حتى تفي بثمن الدواء الفاحش، وهو قربان من تسع نعجات لم يشتر منها سوى ست استولى عليها الساحر لنفسه. ولما عجز عن شراء الثلاث ذهب بنفسه إلى قبر أبيه-حيث وضع النعجات الست من قبل كأمر الساحر المحتال-فكمن هناك حتى ظهر الساحر. وعند ذاك هدده بالموت إذا لم يرشده إلى ثروته. ولما حصل عليها (600 جنيه) عاد مسرورا وسدد ديونه، وحرر نفسه وزوجته، «وعاشا بعدها في سعادة ووئام».

لو كان توتولا صاحب فكر عميق أو بارع التصرف في دلالات الحكايات الشعبية لتغيرت حال هذه القصة، التي لم تزد في الحقيقة على نقل حكاية

مسلية إلى الإنجليزية. ومع أن توتولا لم يحصل من التعليم إلا على أدناه فرواياته أكثر خصوبة خيال وطرافة. ولكن زميله تشينوا أتشيبي فيه هذا العمق في الفكر والبراعة في التصرف. وله مجموعتان ناضجتان، هما: بيضة التضحية The Sacrificial Egg، البنات في الحرب Girls at War وفيهما دقة ملاحظة وشاعرية وفكاهة، فضلا عن تنوع موضوعات القصص ونضج الحبكة. ومن هذه القصص واحدة بعنوان «السلام الأهلي» وتدور عن آثار الحرب الأهلية التي أطاحت بجمهورية بيافرا المنشقة عام 1969. وبطلها أحد المقاتلين في تلك الحرب في صف بيافرا، ويدعى جوناثان، يعود منها سعيداً بخمس نعم لا تقدر: رأسه ورأس زوجته ماريا ورؤوس ثلاثة من أولادهما الأربعة، فضلا عن منحة الفوز بدراجته أيضا-وهذه معجزة، ولكنها لا تقارن-بالطبع-بأمان الرؤوس البشرية الخمسة» [14].

ماذا فعل جوناثان بالرؤوس الخمسة؟

لولا الدراجة التي عادت إليه بعد أن استولى عليها الجيش طوال الحرب لوقع في الديون مثل أجايى. فقد جعلها تاكسي بالنفر لنقل القرويين من الغابة إلى الطريق العمومية. وحقق من وراء ذلك بعض المال، ثم اتجر هو وزوجته وأولاده الثلاثة في أشياء صغيرة فجمع بعضا آخر. وتأتيه منحة أخرى في صورة تعويض من الحكومة عن جنيهاته البيافرية التي لم تعد تساوي شيئا. وأهم من هذا كله أنه وجد كوخه راجع له أيضا قصة «القربان» في: مختارات من الأدب الإفريقي، 152- 55 الحقير سليما بعد تلك الحرب الطاحنة. ولكنه فوجئ ذات ليلة بعصابة من اللصوص الظرفاء تطرق باب كوخه وتطالبه بتسليم كل ما يملك من نقود. ومع الفرع الذي أصاب أسرته وإصرار اللصوص ودع «ثروته» المتواضعة إلى الأبد. وفي الصباح التالي خرج وزوجته وأولاده ليبدأوا من جديد، وهو يردد عبارته الأثيرة: «لا شيء يستعصي على الله». فالحياة يجب أن تستمر، والإنسان عليه أن يسعى، والله لا يوفق إلا الساعين.

وإذا كانت القصة القصيرة هي فن التركيز فهي لا تحتاج إلى أكثر من شخصية أو اثنتين في موقف واحد في لحظة واحدة. ومع ذلك قد يتفرع الموقف فيصير بضعة مواقف، وقد تمتد اللحظة فتصبح أياما أو شهورا أو سنينا. ومهما تمادى التفرع والامتداد فلابد من تلك العصا السحرية التي

تشبه عصا المايسترو، وهي العصا التي تمكن كاتب القصة القصيرة من التحكم في الشخصية والموقف واللحظة بحيث لا تنشر أو تصيب بنية القصة بالخلل. وهذا ما يدركه الكاتب الموهوب عن طريق الممارسة، حين يصل إلى ذلك التوازن الدقيق بين ذاته وموضوعه.

يقول الكاتب الكيني نجوجي واثيونجو عن مجموعته القصصية «ألوان من الحياة السرية» Secret Lives عام 1975م:

«تشكل قصص هذه المجموعة سيرتي الذاتية الإبداعية على امتداد السنوات الاثنتي عشرة الأخيرة، وتتناول الأفكار والأمزجة التي كان لها تأثير على خلال تلك الفترة: فكتابتي-في الحقيقة-ليست سوى محاولة لفهم نفسي ووضعي في المجتمع وفي التاريخ» (15).

فالقصة القصيرة أشبه بالقصيدة الغنائية التي يبثها الشاعر نجواه، ولكنها-أيضا-أشبه بالمقالة البحثية التي يراعى فيها الكاتب موضوعية التناول، ودقة التعبير، أما فهم الكاتب لنفسه ووضعه فلا يتحقق إلا من الممارسة الطويلة نسبيا. وهذا ما يعيه وإثيونجو وكثيرون سواه من كتاب القصة الإنجليزية الأفارقة، ففي مجموعته هذه سنجد نجواه الغنائية، وأحداثاً كثيرة من طفولته وصباه، كما سنجد ثلاثة أقسام واضحة في الموضوعات التي يتناولها: قسم للأمهات والأطفال عن مآسي النساء قبل استقلال بلاده عام 1963م، وقسم للمقاتلين والشهداء يتناول المشكلات التي نتجت عن وصول الأوربيين، وقسم عن الماوماو ونضالهم على وجه التخصيص.

وهذا الجمع بين الذاتية والموضوعية هو ما يميز كتاب القصة الإنجليزية الأفارقة، وربما يميز أيضا زملاءهم الناطقين بالفرنسية والبرتغالية.

2- الفرنسية

لا تتميز القصة القصيرة في الفرنسية بما تتميز به زميلتها السابقة من طول خبرة وتنوع، بالرغم من أن الفرنسية لها آثار كثيرة في ميدان الرواية كما مر بنا، وربما يرجع ذلك إلى قلة المجلات التي شجعت القصة القصيرة كما حدث في الإنجليزية. وربما يرجع ذلك أيضا إلى سيطرة الشعر على النشاط الأدبي طوال عهد السيطرة وما بعده. ومع ذلك ظهرت القصة في الفرنسية في وقت قريب من ظهورها بالإنجليزية. وكانت بدايتها الحقيقية

عودة إلى التراث الشعبي من الحكايات وإعادة صياغته. وتولى هذا العمل شاعر معروف ونصير متحمس للزنوجة، وهو بيراجو ديوب الذي تقدم الحديث عنه في الفصل الأول.

في عام 1947 فاجأ ديوب قراء الفرنسية بمجموعة طريفة من القصص القصيرة بعنوان «حكايات أمادو كومبا» Contes d‘Amadou Koumba، طبعت مرتين بباريس، وتميزت «بلغة رقيقة مرنة» على حد تعبير المستفرق الفرنسي باجيان[16]. ولكن الأهم من هذا أنها متحت من التراث الشعبي السنجالي، وصاغته بطريقة عصرية، عن حب لهذا التراث وإحساس بشاعريته. أما كومبا الذي جاء في عنوانها فهو راو شعبي معروف، استهوى ديوب-منذ طفولته-بحكاياته وطريقة تعبيره، فدون بعض حكاياته، وأعاد صياغتها بالفرنسية. وفيها تطالعنا الحيوانات الناطقة بالحكمة على طريقة «كليلة ودمنة»، كما تطالعنا ألوان مختلفة من البشر الباحثين عن معنى الحياة وسر الوجود. ومن أبرزهم «سارزان» الرقيب السابق في الجيش الفرنسي، الذي عاد إلى قريته السنجالية بعد انتهاء خدمته، فاحتقر عادات قومه بدعوى تخلفها عن الحضارة، وراح يدعى التحضر حتى فشل وأصابته لوثة عقلية.

وفي حكاية أخرى بعنوان «كاري» يقول ديوب:

كانت كاري تنتظر بصبر نافد يوم الجمعة الذي يكتمل فيه البدر. ولكن ذلك اليوم بدا كأنه لن يأتي قط. وأخذت الشمس تزحف على مهل طوال النهار فوق الحقول، وتبدو مترددة في العودة إلى مرقدها. وكان الليل يتباطأ ويتمهل قبل أن يدعها تسوق قطيع نجومها إلى المرعى.

وأخيرا جاء يوم الجمعة، لأن كل شيء لا محالة واقع:

«لم تتناول كاري طعام عشائها في ذلك المساء. ولكنها لجأت إلى كومباكي يروي لها نصيحة المرأة العجوز ذات الشعر الطويل القطني المنسوج من شجرة التمر الهندي» [17].

في هذا النص حافظ ديوب على كثير من جو الحكاية الشعبية وتعبيراتها. بل إنه حين أراد وصف طلوع الشمس حافظ على تعبير كومبا: «أخذت الشمس تغسل وجهها». وحين أراد تأكيد فكرة جاء بمثل شعبي، وهكذا.

ولما نجحت هذه المجموعة عقب صدورها تلاها عام 1958م، بمجموعة

أخرى بعنوان «حكايات جديدة لأمادو كومبا». وقد حفلت هذه المرة بالحيوية والفكاهة والمعلومات. ورسمت شخصياتها بعناية أكبر دون أن تفقد بساطتها أو طرافتها. وفي عام 1963 نشر مجموعة ثالثة وأخيرة من هذا الطراز، مستعينا براو آخر غير كومبا، بعنوان «حكايات وأسمار» Contes et lavanes وفي هذه المجموعة صور الأفكار والأوضاع التي تشغل الناس في غرب أفريقيا. وتميز أسلوبه بالصفاء والفكاهة اللذين ظهرا في المجموعتين السابقتين، مع حرص على المزيد من شحن الجمل بالمعاني واستخدام النعت كخاصة أسلوبية، وتصوير القيم المحلية مثل التواضع والبساطة والكرم واحترام الغير وحب الأرض وتقديس العمل.

في هذه الحكايات تحرر ديوب من الشكل الصارم للقصة القصيرة، وظل أقرب إلى شكل الحكاية المفتوح المتحرر من الحيل الفنية المعروفة، ومزج النثر بالشعر، والأغاني والأمثال. وقد نحا نحوه بعض معاصريه، ولا سيما كاتب ساحل العاج برنار دادي في استغلال الحكايات والشخصيات الشعبية، ولكنه لم يتفوق عليه في الصياغة: وله في ذلك أربع مجموعات أيضا، هي على التوالي: خرافات أفريقية، ساتر العورة الأسود، تواريخ كاكو انانزيه الجميلة، العنكبوت. وهذا ما فعله أيضا ديوب آخر هو عثمان سوسيه في مجموعته «حكايات وخرافات من أفريقيا السوداء». وبغض النظر عن تسجيل كثير من ألوان التراث الشعبي في هذه الحكايات فهي تقدم-في مجموعها-صورا واقعية للريف الأفريقي وقيمه. وبهذا وذاك كان لها أثرها الواضح في قصص الجيل الأصغر سنا، ولا سيما سمبين عثمان السنغالي.

وعند عثمان تكتسب القصة القصيرة كثيراً من خصائصها الفرنسية التي ظهرت عند جي دي موباسان والفونس دوديه وإميل زولا، ولكنها تضيف إليها كثيرا-أيضا-من الخصائص الأفريقية كما ظهرت عند ديوب ودادي وسوسيه، فضلا عن الواقعية الاشتراكية والنقدية التي تميزت بها روايات عثمان. وقد نشر مجموعة عام 1962 م، بعنوان «أبناء فولتا» voltaiques[18]، وفيها صور-وانتقد-كثيرا من مظاهر السلبية والتخلف في المجتمع السنجالي، مثل الأنانية وتعدد الزوجات والاتكالية والزواج التقليدي والتمسح بالدين والنفاق وتبرجز الساسة، فضلا عن موضوعه الأثير: عمال السنجال في فرنسا.

من أبرز قصص المجموعة قصة بعنوان ناقص هو «سوداء الـ...» La Noire de ...وتدور حول خبر نشرته إحدى الصحف الفرنسية عن فتاة سوداء تعمل خادمة لدى أسرة فرنسية وتنتحر دون سبب واضح. ولكن عثمان طور الخبر، وحاول أن يغوص داخل الحالة مستعيناً بالتحليل النفسي، فأرجع انتحار الفتاة إلى الشعور بالإحباط والغربة الذي ينتاب كثيرا من أبناء وطنه المغتربين في فرنسا. ثم حول هذه القصة الشاعرية الجميلة إلى فيلم سينمائي ناجح.

ومن أبرز هذه القصص أيضا قصة بعنوان «محمود فال»، وهو عنوان تحول في الترجمة الإنجليزية للقصة إلى آخر أكثر دلالة: «مدّعي النبوة» أما القصة فتدور حول التمسح بالدين وادعاء القرب من الله بغية جمع المال. وتبدأ كالتالي:

«محمود فال ذو سحنة برونزية، وأنف معقوف، ومشية سريعة ومع ذلك فمشيته ليست في سعة حركة عينيه الشبيهة بحركة عيني الصقر. وقد انحدر من أسرة سنجالية مسلمة، والتزم بشعار أجداده: «ما أملكه يخصني، ولكن لا شيء يمنعنا من مشاركتك ما تملكه»، وهو لم يكن يعمل، أو لم يكن- إذا شئنا الدقة-يجب أن يقتل نفسه من العمل. وحين كان الأطفال يسألونه بمكر: «لماذا لا توجد قطط في موطنك؟» يجيب: «لا أعرف في الحقيقة»، وتلك كانت طريقته في تجنب القول إن القطط تحب-مثله-أن تطعم دون أن تبذل جهدا-وهذا هو سر اختفائها في صعيد السنجال. فالأرض هناك جافة جدباء، والأهالي ينصبون خيامهم عند هبوط الليل، ويلمونها عند بزوغ الفجر. والحيوان لا يمكن أن يعيش على حساب الإنسان، حين يكون الأخير من الرحّل. وقد قيل: «الطير على أشكاله يقع»، ولكن هذين-الحيوان والإنسان-إنما يتجنب أحدهما الآخر. وإذا شوهدت قطة في تلك المنطقة عن طريق المصادفة فياله من منظر يرثى له.

«وبعد أن تعب محمود فال من البطالة قرر أن يرتحل خاوي الوفاض إلى مغرب الشمس وأرض البلاليين. وكان يعتقد أن هؤلاء الرجال ذوي البشرة الأبنوسية أقل منه، ولا يصلحون إلا لحراسة الحريم بعد أن يتم إحصاؤهم منعاً للمنازعات حول أبوة الأطفال» [19].

هذه المقدمة شبيهة بالفرض في نظريات الهندسة. فقد طرح الكاتب

مشكلة بطل القصة. وبقى عليه أن يأتي بالبرهان الفني إذا صح التعبير. والبرهان هنا هو توضيح المشكلة وإضاءة أبعادها. فبعد أن يصل محمود فال إلى السنجال قادما من موريتانيا-حيث حفظ القرآن-يغير اسمه، ويوهم الناس أنه عالم تقي، فيؤم الصلوات، ويوزع البركات، وينال جميع مظاهر التكريم والاحترام. «ومثل شبهة القطة قوّس محمود ظهره في ظل كل ألوان الثناء التي تلقاها». ومع الثناء نزل عليه المال، وعمت شهرته كل مكان كإمام وواعظ وكاتب أحجبة وتعاويذ. وفجأة اختفى ذات صباح بعد بضعة أشهر، ورحل مثلما جاء دون علم أحد، و«قال الشيوخ بحكمتهم: «إذا حلّ غريب عند غروب الشمس، فلا تبحثوا عنه عند شروقها»، وكان كل متاعه وثروته في حقيبة علقها على كتفه، ومضى نحو جبال أطلس في أوج موسم الجفاف. وحين غاب في الصحراء الشاسعة الخربة ظل يغذّ خطاه، حتى وجد شجرة، فحط رحاله للصلاة والراحة، ولكنه قبل أن يهم بالنوم، وبعد أن اطمأن على أمان المكان، حفر حفرة أودع فيها كنزه، ثم غطاه بالتراب، ونام، وراح يحلم، ولكنه رأى في المنام أن رجلا أسود نحيلا سرقه، وحلق له شعر رأسه، فنهض مذعورا، فإذا بالحلم حقيقة ناصعة. وبعد أن تراءى له أن أصواتا تسخر منه في تلك الصحراء الخاوية، وتتهمه بأنه استغل الناس وسرق نقودهم، راح يدور حول الشجرة، ثم «تملكه الغضب، وراح يعدو في الصحراء كالمجنون، وجلبابه الممزق يرفرف في الهواء. ولكنه أدرك أنه لا حاجة للإيمان بالله إذا أراد الإنسان أن يكون لصا» [20].

لقد ربط الكاتب بين فال والقطة التي تعد عند قومه عاطلة بالوراثة، ومن خلال هذا الربط المؤثر بالتراث الشعبي صور شخصية بطل القصة، وجعلها تأكل من جهد غيرها، وتستغل الدين في الإثراء. وما مصير مثلها إلا أن يضيع منها المال وكل شيء، لأن الحرام لا يدوم. والسارق ليس ذلك اللص الأريب الذي سلبه كل ما يملك، وإنما هو نفسه!

ولكن عثمان ليس ممثل هذا التيار الواقعي النقدي وحده، فهو يمثل-أيضا-تيارا وسطا بين ديوب المتحمس للتراث الشعبي وجيل الشباب-الأحدث سنا-الغاضب المتمرد. ومن هؤلاء سيلفان بمبا في الكونغو، وجان بليا في داهومي «بنين»، وجوزيف إبراهيم سيد في تشاد. وهؤلاء تتراوح قصصهم بين التمرد على التقاليد الفرنسية في الكتابة والتصوير الحاد لمظاهر

الخلل الاجتماعي والفساد السياسي في بلادهم. ومع ذلك يظل عثمان بقصصه القليلة أهم كاتب قصة قصيرة بالفرنسية خارج مجال العربية.

3- في البرتغالية:

لم تظهر بعد في الأراضي الأفريقية التي تحررت من سيطرة البرتغال- مثل أنجولا وموزمبيق وجزر كاب فيردي وساوتوميه-نهضة قصصية تضارع النهضة الإنجليزية المحيطة بهذه البقاع. ولعل ذلك يرجع إلى تأخر حرية أفريقيا البرتغالية عن زميلتيها الإنجليزية والفرنسية، فضلا عن تخلف التعليم وفداحة الأمية في ظل السيطرة البرتغالية.

وقد مر بنا عند الحديث عن الرواية ذكر الكاتب الأنجولي أوسكار ريباز الذي يعد أبا النثر الأفريقي بالبرتغالية. ولكنه لم يكتب قصصا قصيرة في بداية حياته الأدبية، وإنما شرع في كتابتها بعد أزمته الصحية الخطيرة، وإصابته بالعمى. وفي عام 1948م، نشر أولى مجموعتيه بعنوان «زهور وآمال» ونشر مجموعته الأخيرة عام 1952م بعنوان «أصداء من أرضنا» وفي هاتين المجموعتين تميز ريباز برومانتيكية شديدة التعلق بالطبيعة والحياة التقليدية والتراث الشعبي، كما تميز بتحليل الشخصيات والمواقف، وإن كان يحشر فيها أحيانا معلومات اجتماعية.

في إحدى قصصه بعنوان «وليمة الزفاف» نجد بطلتها «جوانا» تعاني من غرام صعب في إحدى القرى، وتعاني من هجر الحبيب، فتلجأ إلى الساحر الطبيب في القرية. ويحاول هذا حل مشكلتها بالسحر، وإعادة «جواكيم» إليها: «حفر حفرة صغيرة في الأرض بسكين. وراح يحك حجرا حتى لمع في يده، ثم رسم عليه شرطتين على شكل صليب، ووضعه في الحفرة. وعند ذاك أخذ يعد من واحد إلى تسعة،.. ثم قال بصوت متهدج: اجلس هنا يا سيد جواكيم، واترك المرأة الأخرى، وعد إلى هذه، لأنها سكنك الآن. هل تسمعني؟» [21]، ولكن عناية الكاتب بتصوير الجو الذي تدور فيه القصة لا تقل عن عنايته بتصوير الشخصية. فهذه القروية المخدوعة بالسحر «لها عجيزة مثيرة مما تتميز به نساء جنسها». كما أن «لها عينين بيضاوين واسعتين مسفرتين في وجهها ذي اللون الزيتوني». ويبدو أن هذه العناية المزدوجة كانت تعويضا عن فشله في تصوير المأساة

الحقيقية لبلاده، وإن كان ملأ القصة ذاتها بمعلومات عن عادات الزواج عند قومه، مما لا يستلزمه السياق أو تطور الأحداث.

وعلى أرض هذه الرومانتيكية المتعلقة بالغرابة والطرافة سار عدد آخر من كتاب القصة، أبرزهم مانويل لوبيز (ولد عام 1907م) ابن جزر كاب فيردي، وهو من أوائل المساهمين في مجلة «الوضوح». وله مجموعة قصصية واحدة ظهرت بعد مجموعتي ريباز، ولكنها تتميز عليهما بالشاعرية التي تسرف في التدفق أحيانا كما في قوله بإحدى قصصها:

«لا يبدأ الفصل المطير إلا في وقت ما من يوليو أو أغسطس. أما بالنسبة لي فالسماء تبدأ في اتخاذ معنى لم أكن أدري من قبل أنها تتخذه. وذلك أن أجمل السحب وأصفاها، تلك التي تتسكع في الفضاء وتجعلني أحلم بالمغامرات في البحار السبعة، فقدت سحرها القديم. وليس من السهل التوفيق بين بهجتها وبياضها الأخاذ وبين فكرة الشر. وهذا صحيح، فهي أكثر الأشباح التي تتردد على هذه الجزر مأسوية وإثارة للكره. وحجابها الأبيض لا وقاية منه. بل هي لا تستأصل عطش الإنسان وبؤسه، ولا تقدم له أي أمل من أي نوع. فهي عقيم لا جدوى منها. وها هي الآن تتسكع في الأعالي بطريقة جذابة ساخرة لا مبالية. وتمر مرورا خاطفاً، يحملها النسيم، كأنها تلك الأميرات الرائعات اللواتي يسرعن في مشيهن حين تقتضي الظروف أن يخطرن في الشوارع الحافلة بالأطفال الملفوفين في الأسمال البالية»[22].

ولم تكن هذه الشاعرة التي لا يحتاج إليها السياق تتسع للاحتجاج في ظل سيطرة غاشمة. ومع ذلك استطاع بعض كتاب موزمبيق أن يبثوا هذا الاحتجاج-على الأقل-من وقت إلى آخر. ومن هؤلاء لويز برناردو هونووانا، ومع أنه أحدث سنا من زميليه السابقين فهو لم يتعلم تعليما عالياً. بل قاده الاحتجاج في قصصه إلى السجن عام 1964 م. ولما نالت موزمبيق استقلالها أفرج عنه، وعمل موظفا بالحكومة. وله مجموعة واحدة بعنوان «نحن قتلنا الكلب مانجي».

في إحدى قصصه بعنوان «قائمة الأثاث والمتعلقات» يصور بؤس الحياة في المدينة، وتعرض الفقراء إلى المزيد من الفقر، حيث نواجه أسرة سجن عائلها، واضطرت إلى صنع بعض ملابس بناتها من قماش الستائر البالية.

وفي قصة أخرى بعنوان «العجوز» تعج الدار بالأطفال والأثاث والصياح، ويضرب الأب في إحدى الحانات، ويعود إلى داره مترددا فلا يستطيع الكلام. وينتظر حتى ينام أطفاله فيروي لأمه العجوز ما حدث، وهي مصغية تتفرس في وجهه ولا تنطق إلا بكلمة «يا ولداه!» وفي قصة ثالثة بعنوان «أنا والثعبان وأبي» يصور مأساة صبي وأبيه من جراء عضة ثعبان لكلب رجل أبيض. فقد شاهد الصبي الثعبان وهو يعض الكلب، ولكن صاحب الكلب تصور أنه هو الذي تسبب في ذلك، فجاء إلى أبيه وتشاجر معه.

وتستوقف القارئ لهذه المجموعة التي ترجمت إلى الإنجليزية عام 1969م، قصة أخرى بعنوان «في أيدي السود» حول سرّ بياض راحات أيدي السود، وحين يعجز الصبي، بطل القصة، عن الاقتناع بسبب من الأسباب العديدة التي سمعها راح إلى أمه العجوز فأراحته بحكاية مختلفة وتفسير مختلف:

«خلق الله السود لأنهم كانوا لابد أن يخلقوا. كانوا لابد أن يخلقوا يا ولدي. لقد رأى أنه لابد من وجودهم. ثم ندم على خلقهم، لأن خلقه الآخرين سخروا منهم، وأخذوهم إلى بيوتهم، وجعلوهم يخدمون مثل العبيد أو أكثر. ولأنه لم يخلقهم بيضا فقد شكا منهم البيض. ولذلك جعل راحات أيديهم مثل راحات أيدي البشر الآخرين بالضبط، هل تدري السبب؟ كلا بالطبع. وليس في ذلك ما يدهش، لأن كثيرين من الناس لا يدرون. حسن. أصغ: سر ذلك أن ما يفعله الخلق يسألون عنه. وما يفعلونه تفعله الأيدي الواحدة-أيدي الخلق الذين يعرفون-لو كان عندهم أي إدراك-أنهم بشر قبل أي شيء آخر. ولابد أنهم فكروا في هذا حين خلق الله أيدي السود مطابقة لأيدي أولئك الذين شكروه على أنهم لم يخلقوا سودا.

وبعد أن روت لي أمي هذا كله طبعت قبلة على يدي. وخرجت أعدو إلى الفناء لألعب الكرة فخطر لي أنني لم أجد إنسان على الإطلاق يبكي كثيرا دون أن يتعرض إلى الضرب من أحد» [23].

في هذه القصص وغيرها ارتبط هونووانا بالواقعية المشحونة بالمشكلات الاجتماعية التي خلفتها السيطرة الاستعمارية. وهذا ما نجده في قصص زملائه من الجيل الحالي في أنجولا، مثل ماريو أنطونيو (ولد عام 1934) وهنريك جويرا (ولد عام 1937 م)، ولواندينو فييرا (ولد عام 1937م) ويبدو أنه سيمر وقت قبل أن تتنوع قصص هؤلاء وأولئك بحيث تضيف إلى رصيد

القصة الأفريقية الذي تراكم وتألق على أيدي زملائهم في الإنجليزية.

خواص وملامح

نعود إلى سؤالنا التقليدي عن الخواص والملامح العامة في هذه الألوان المختلفة من القصة القصيرة. ونتساءل مبدئياً: ما الموضوعات المشتركة التي تتناولها؟

لقد استخلص الناقد النيجيري جراند سيني سبعة موضوعات مشتركة في القصص الثماني عشرة المكتوبة بالإنجليزية التي جمعها في كتابه، وهي على التوالي: العلاقات العرقية، الاستعمار، الحرب وما بعدها، الدين، والسحر، حياة الريف، حياة المدن ومظاهرها في الجنة والسكر والدعارة والعنف، الحب. ثم استدرك الناقد فأضاف ثلاثة موضوعات أخرى لم تظهر في هذه المجموعة، وهي: الفساد السياسي، الجوع، الفقر [24]. ومع ذلك لا يمكن حصر موضوعات القصة القصيرة في الحقيقة إلا على سبيل التعميم والإجمال. وما الموضوعات العشرة المذكورة إلا إحصاء جزئي ومؤقت، لأن التجربة الإنسانية تتفاوت زمانا ومكانا.

أما الخواص والملامح العامة فقد أشارت المستفرقة الإنجليزية أن تيبل إلى أربع منها هي: الطابع الأفريقي Africanness، الضحك البرىء أو الفكاهة، الرهافة Delicacy ولا سيما عند الكاتبات، تصوير العنف. وعند هذه الخاصة الأخيرة اعترضت على فجاجة التصوير والرسم وطابعهما التقريري، لا على العنف ذاته، لأن فينا جميعاً-كما تقول-عنفا أو ميلا إلى العنف. ولكن تناول أحدهما أو كليهما يجب أن يصحبه التبرير الكافي [25].

ولا شك أن هذه الخواص الأربع التي استخلصتها تيبل من 25 قصة قصيرة عام 1964م، صحيحة إلى حد كبير. وقد مرّت بنا شواهد عليها. ولكننا نضيف إليها خاصتين أخريين ظاهرتين في الفرنسية والبرتغالية-أكثر من ظهورهما في الإنجليزية-وهما المتح من التراث الشعبي والغنائية. وإذا كانت الغنائية من خواص الشعر فهي هنا أثر من آثار الشعور القوي بالذات عند الكاتب الأفريقي بوجه عام. ولكن عيبها أنها تحتاج إلى ضوابط في القصة القصيرة، حتى لا تصبح القصة مجرد مناجاة، أو مونولوج شخصي.

من الواضح أن التجريب في الشكل الفني للقصة القصيرة هنا ضعيف عموما، ربما بسبب هذه الغنائية التي لاحظناها. فلا زال الشكل التقليدي سائدا. وما زالت العقدة المأثورة التي تتطور من البداية المشوقة إلى الوسط المؤثر إلى النهاية المفاجئة سائدة أيضا. ولكن هذه كلها أمور نسبية تحددها تجربة الكاتب نفسه في الحياة والكتابة على السواء. ولكن من المؤكد أن تطور الرواية الأفريقية كان أكبر من تطور هامشها أو ذيلها: القصة القصيرة.

5 السيرة

السيرة-باختصار-قصة حياة، قد يرويها صاحبها فتسمى سيرة ذاتية، وقد يرويها شخص آخر غيره فتسمى سيرة وحسب. وهي-بهذا المعنى-نوع أدبي عريق يتفرع إلى جنسين أدبيين هما: السيرة Biograpny والسيرة الذاتية-Auto biography. وبهذا المعنى أيضا تعد السيرة بجنسيها من أعرق الأنواع الأدبية، وإن كانت السيرة العامة التي يرويها-أو يكتبها-شخص لآخر أعرق وأقدم.

وقد نشأت السيرة العامة مختلطة بالتاريخ قبل ظهورها في الثقافات والآداب الأخرى. وكان يغلب عليها الإجمال، والاختصار، والسرد المباشر، والتركيز على الأبطال والملوك والقديسين. وبذلك لم تكن-عند نشأتها-فنا قائما بذاته، أو شكلا فنيا ذا تقاليد خاصة. وظلت على هذه الحال حتى العصر الحديث. وعندئذ بدأت في التطور، فاستقلت عن التاريخ، ولم تعد تركز على الأبطال والملوك والقديسين، وارتبطت بالبحث العلمي في حياة موضوعها، وساهم الخيال مع العقل في رسم صورة الشخصية وعصرها، وانتفعت بتطور العلوم الإنسانية ولا سيما علم النفس بل انتفعت بالتطور الكبير الذي حققته الرواية وفنون القص حتى

أصبحت جنسا أدبياً متميزا.

غير أن السيرة الذاتية أحدث عمرا وتاريخا من زميلتها العامة هذه. فأقدم نماذجها كتاب «الاعترافات» للقديس أوغسطين في القرن الخامس. ولكنها جنس أكثر حرية من زميله، لأن الكاتب يكتب حياته على سجيته، غير متقيد بشيء سوى ما يريد أن يكشفه للناس. ومع ذلك تطورت في العصر الحديث كزميلتها، وتأثرت بفنون القص، ونأت عن السرد المباشر والوعظ الفج، دون أن تفقد صلتها بجوهرها ومبررها، أي الحياة الغنية بالتجربة التي تستحق أن تروى. وإذا كان هذا الجوهر-المبرر-هو الذي يحرك السيرة العامة أيضا، فهو هنا-في السيرة الذاتية-أكثر وضوحا، لأن صاحبها يواجه الغير مباشرة وبغير وسيط، على العكس من كاتب السيرة العامة الذي يتقيد بالوقائع التي يؤرخ لها، ويحرص على تمحيصها وتحقيقها. وإذا كان غنى الحياة بالتجارب هو جوهر السيرة الذاتية ومبررها، فالحكم على التجربة الذاتية صعب، لأن صاحبها حر في التدوين والعرض، ميال-عادة-إلى تصوير نفسه كما يحب أن تظهر صورته على الناس. ومع ذلك فتسجيل مظاهر الضعف في الشخصية، والكشف عنها، مقياس متاح لقياس درجة صدق السيرة.

ومن الواضح أن السيرة بجنسيها لم تكن تحتاج عند نشأتها إلى مهارة خاصة فوق حرفة الكتابة. ولذلك لا نستطيع القول إنها اختراع أدبي أوربي. فتدوين التاريخ وتسجيل حياة أبطاله وأعلامه أقدم في الحضارات القديمة مما بدأ به هيرودوت عند الإغريق. ولكن أوربا نجحت في تطوير السيرة العامة والذاتية. ولفتت بنجاحها انتباه الثقافات الأخرى إلى تطوير ما عندها من سير، إما عن طريق النقل والترجمة كما حدث في الأدب العربي، وإما عن طريق الاحتكاك المباشر كما حدث مع الأدب الأفريقي خارج مجال العربية. ولكننا لا نجد في هذا الأدب سوى السيرة الذاتية التي ظهرت فيه مطبوعة قبل أن يظهر فيه أي نوع أدبي آخر كما سنوضح. أما السيرة العامة فنادرة-إلى حد كبير-ندرة السيرة الذاتية في اللغات المحلية.

لم تزدهر السيرة الذاتية في اللغات المحلية الأفريقية، على أي حال فلا توجد إشارات كثيرة إليها عند الأفريقيين والمستفرقين. ومن هذه الإشارات القليلة نعلم أن اللغة السواحلية في الشرق تضم بعض السير الذاتية،

وكذلك لغة «تيف» Tiv في غانا. ومن أقدم هذه السير في السواحلية سيرة رجل غريب الأطوار من أصل عربي، يدعى حامد بن محمد المرجبي، ولكنه يعرف بكنية صوتية مختلفة هي «طيبو طيب» وقد ولد في زنجبار عام 1820م، لأب يعمل بالتجارة. ولما كبر ساعد أباه في تجارته، وساعده ذلك على السياحة والتنقل في أراض كثيرة. ولكنه قرن التجارة بالإغارة، وكون لنفسه قوة خاصة مكنته من أن يحكم منطقة نائية في الكونغو ثم زادت أحلامه، فاستولى على بعض الأراضي الأخرى، وأنشأ مملكة كبيرة تربع على عرشها، حتى أصبح يسيطر على شلالات ستانلي عام 1883 م. وفجأة ترك هذه المملكة، وعاد إلى زنجبار في ذلك العام. وفي عام 1887م، نجح المستكشف الإنجليزي ستانلي في إغرائه بأن يستقل بالمنطقة الشرقية في الكونغو. ولكن المرجبي ما لبث أن ضاق بمملكته، وعاد مرة أخرى إلى زنجبار (في تنزانيا حاليا) عام 1890 م. وفي تلك الأثناء تدهورت علاقته بستانلي، وسيطر البلجيكيون على الكونغو. ومات المرجبي عام 1905م، بعد أن عاش حياة عريضة خصبة. ولكنه ترك سيرته الذاتية التي نشرت بعد ذلك في السواحلية، ثم ترجمت إلى الألمانية.

ومن أحدث السير في السواحلية سيرة الشاعر شعبان روبرت التي نشرها عام 1949 م، بعنوان «حياتي» وكان عمره وقتذاك 40 عاما. وقيل إنه كتبها بأسلوب أدبي راق. وإذا عدنا إلى سيرته المختصرة التي لخصناها في الفصل الأول لتبينا أن السنوات التي صورها من حياته كانت مليئة بالتجارب الجديرة بأن تروى.

أما السير التي أشير إليها في غير السواحلية فأقدمها بعنوان «خلاصة مباشرة عن مجتمع ينقرض». وقد كتبها مؤلفها الغاني أكيجا بلغة التيف المحلية، ثم ترجمها هو نفسه إلى الإنجليزية، ونشرت عام 1939م. ولكنها خليط من البحث الاجتماعي والقصة والسيرة الذاتية، كتبها صاحبها-الذي لم يضع اسمه عليها كاملا-بغرض تعليمي تهذيبي لتوعية قومه بتاريخهم وآثارهم. وفي لغة سيوا في مالاوي أصدر صامويل نتارا سيرة أخرى عام 1949م، بعنوان «مشروع الرجل الكبير» ولكنه لم يجعلها سيرة لنفسه، وإنما دوّن فيها قصة حياة أحد زعماء القبائل وكفاحه وتحوله إلى المسيحية، وتسريحه زوجاته الكثيرات بالمعروف، باستثناء واحدة بالطبع.

وأما السيرة الذاتية في اللغات الأوربية فتكاد تقتصر على اللغة الإنجليزية. فمن الملاحظ أن السير في البرتغالية والفرنسية قليلة إلى درجة الندرة. وأبرز سيرة يشار إليها في البرتغالية ليست لأديب مرموق بمقدار ما هي لكاتب ومناضل سياسي، هو إدواردو موندلاني (1924- 1969م). وقد ولد في موزمبيق، وتعلم في بعض مدارس المبشرين السويسريين والأمريكيين، ولكنه توقف عندالمرحلة الابتدائية، وانصرف بعدها إلى مغالبة الحياة. ولكن حلمه بالعلم لم يغب عنه، ففي سن الرابعة والعشرين، ترك موزمبيق، واتجه إلى جنوب أفريقيا للالتحاق بإحدى المدارس الثانوية. وهناك أكمل المرحلة الثانوية، والتحق بإحدى جامعات مدينة جوهانسبرج. ومرة أخرى اعترضه الحظ العثر. ففي عام 1949، أي بعد أقل من سنة في الجنوب اعترضت الحكومة العنصرية على وجوده بدعوى النشاط المعادي، فعاد إلى موزمبيق، حيث نال منحة للدراسة لمدة سنة واحدة بمدينة لشبونة عاصمة البرتغال. وفي عام 1955م، ابتسم له الحظ فنال منحة أمريكية للدراسة بإحدى جامعاتها. وفي هذه المرة أكمل دراسته العالية، ونال دكتوراه في علم الاجتماع، ثم عمل باحثا متفرغا، فأستاذا مساعدا. ولكنه حنّ إلى وطنه، فعاد إليه عام 1962م، وأنشأ علاقات مع المناضلين السياسيين، وساهم في تأسيس الجبهة الشعبية لتحرير موزمبيق، بل أصبح رئيسا لها. وظل يناضل سراً وعلانية خارج البلاد، حيث أقام في تنزانيا، و حتى تلقى طرداً بالبريد في 3 فبراير 1969 م. وإذا بالطرد ينفجر فيه عند فضه. ولكنه كان قد دون سيرته حتى عودته إلى الوطن من أمريكا وفيها روى تفاصيل الأحداث السابقة، واهتم بقصة كفاحه في الحياة والسياسة، دون إبداع كبير أو فنية ملحوظة.

كانت هذه حال السيرة في الفرنسية أيضا. فلم تظهر فيها سيرة بارزة أو مرموقة إلا في مجال السياسة والزعامة كما حدث مع سيكوتوريه رئيس غينيا الأسبق. ويبدو أن الأدباء الذين شغلوا أنفسهم بالكتابة عن ماضيهم وهم في أوربا لم يعنهم في الأساس أن يكتبوا سيراً ذاتية، وإنما أن يصوروا تجاربهم بأسلوب قصصي. ولهذا جاءت روايات برنار دادي وكامارا لاي وفردينان أويونو-التي أشرنا إليها في الفصل الثالث-خليطاً من الرواية والسيرة. ولا نشك في أنهم أرادوا بها أن تكون روايات، ولكن إلحاح ماضيهم،

وحنينهم إلى أوطانهم فرض المادة والعناصر السيرية عليها. فهذه الروايات لا تزعم أنها سير ذاتية، بالرغم من ضمير المتكلم الذي كتبت به. ولذلك فهي-كما ذكرنا من قبل-روايات سيرية، لا تسعى إلى السيرة، وإنما تستفيد من مادتها. ولو لم تكن تفاصيل حياتهم معروفة-أو عرفت بعد اشتهارهم-لما أدرك أحد أنها التحمت برواياتهم.

الإنجليزية مهد السيرة

ولكن السيرة الذاتية في الإنجليزية تختلف-كما وكيفا-عن زميلتها في اللغات المحلية، والأوربية الأخرى. ففي الإنجليزية نشأت، وفيها أيضا تطورت، وازدهرت، حتى شكلت ظاهرة خاصة لافتة للانتباه. فمن الجدير بالتأمل أن الأدب الأفريقي في اللغات الغربية ولد في حضن السيرة الذاتية. وكانت الإنجليزية قابلته. ففي عام 1790 م، صدرت في لندن أول سيرة ذاتية لأفريقي خارج مجال العربية. وكان عنوانها طويلا على عادة المؤلفين القدماء في وضع عناوين الكتب: «القصة الشيقة لحياة أولاده إكويانو أوجوستافوس فاصا الأفريقي، كتبها بقلمه عام 1790م». أما مؤلفها فلا توجد تفصيلات كثيرة عنه أكثر مما كتبه هو عن نفسه.

يروي فاصا في سيرته هذه قصة أحد أولاد شيخ من شيوخ قبائل غرب أفريقيا، أختطف في الحادية عشرة من عمره من سيراليون أو نيجيريا الشرقية، ونقله أحد تجار الرقيق على ظهر سفينة إلى أمريكا، ومنها رحل إلى بريطانيا، حيث استقر في لندن سنوات عمل خلالها خادماً على ظهر سفينة بريطانية من عابرات المحيط، وتمكن من خلال عمله هذا من رؤية كثير من بقاع الدنيا. ثم اعتنق المسيحية من خلال صداقته لمجموعة من المسيحيين في لندن.

وقد أهدى فاصا كتابه-كما جاء في مقدمته-إلى أصدقاء الإنسانية، راجيا أن يظل أداة-بمقياسه الخاص-لعوض مظاهر القسوة العديدة التي تجرى على إخوانه السود[1]. وفي مقدمة ثانية أهداه إلى «لوردات العالم الروحي والعالم الدنيوي، وعموم برلمان بريطانيا العظمى[2]. ثم استطرد مخاطبا أعضاء مجلس العموم بقوله: «اسمحوا لي أن أضع عند أقدامكم، بأسمى آيات الاحترام، القصة الحقيقة التالية، والمشروع الجوهري الذي

من شأنه أن يثير في اجتماعاتكم بشهر أغسطس إحساسا بالعطف... وإني لمدرك أنه ينبغي على أن ألتمس عفوكم لتوجيهي لكم عملا خاليا تماما من المحاسن الأدبية كإنتاج لرجل أفريقي من غير رجال الأدب [3].

هذا الأسلوب الذي يجري على عادة أدباء القرن 18 في إهداء مؤلفاتهم وكتبهم إلى أولياء النعمة أو رجال القصر أسلوب يتسم بالوضوح، كما يتسم بطابع التقرير والإنشاء. ومن ثمة فالسيرة كلها تخلو من أية محاسن أدبية بالمعنى الحقيقي للكلمة كما أشار صاحبها بحق، فلغتها الإنجليزية عادية لا جمال فيها. ولكن تبقى لها أهمية تاريخية، من حيث إنها أول نص أدبي مكتوب، ومن حيث الدور الذي أسهمت به في حملة التشريع التي ثارت في بريطانيا ضد الرق بعد سنوات من صدورها.

ومع أن فاصا طبع الكتاب على نفقته الخاصة، وكان يوزعه بنفسه، فقد بيعت منه كميات كبيرة في الغالب، لأنه وصل إلى الطبعة السابعة-الموجودة حاليا بمكتبة المتحف البريطاني-عام 1793م، أي بعد أقل من ثلاث سنوات على ظهوره. ومن الطبيعي أن يحشو المؤلف سيرته بالمعلومات في وقت اشتد فيه الطلب على ارتياد البيئات الغريبة والطريفة. ومن الأمثلة الدالة على هذا في الكتاب قوله عن موطنه وقومه:

«يمتد الجزء المعروف باسم غينيا في أفريقيا-حيث تجرى تجارة الرقيق- على الساحل نحو 3400 متر، من السنجال إلى أنجولا، ويضم عددا من الممالك. ومن هذه الممالك مملكة بنين Benin التي تعد أهمها لاتساع رقعتها، وكبر ثروتها، وغنى تربتها وخصوبتها، وقوة ملكها، وعدد سكانها، ونظام أهلها الشبيه بالنظام العسكري، وهي تقع تحت خط الاستواء تقريبا، وتمتد على الساحل نحو 170 ميلا، ولكنها تتوغل في البر الأفريقي مسافة لم يرتدها أحد من الرحالة حتى الآن فيما أظن. وهي لا يحدها-في النهاية- إلا إمبراطورية الحبشة على مبعدة 1500 ميل من بدايتها. وتنقسم هذه المملوكة إلى عدد من المحافظات أو المراكز [4].

«وفي واحدة من أبعد هذه المحافظات وأخصبها ولدت عام 1745م، وهي محافظة تقع في واد ساحر، وتسمى إيصاكا. ولابد أن المسافة بين هذه المحافظة وعاصمة بنين وساحل البحر شاسعة جدا لأنني لم أسمع قط عن البيض أو الأوربيين ولا سمعت أيضاً عن البحر، فضلا عن أن تبعيتنا لملك

بنين كانت تبعية إسمية تقريبا. وكانت كل عملية حكومية تجرى-على قدر علمي-بإشراف زعماء القبائل وشيوخها... وكان أبي من هؤلاء الشيوخ أو الزعماء الذين أشرت إليهم... وهؤلاء كانوا يفضون المنازعات ويعاقبون على الجرائم.. وأذكر أن رجلا مثل أمام أبي وغيره من القضاة بتهمة اختطاف صبي. ومع أنه كان ابن زعيم قبيلة، أو أحد الشيوخ فقد حكموا عليه بتعويض المصاب في صورة عبد أو جارية. ومع ذلك كانت جريمة الخيانة الزوجية يعاقب عليها أحيانا بالاسترقاق أو الإعدام، وهذه عقوبة أعتقد أنها تطبّق عند معظم الأمم الأفريقية. ففراش الزوجية له شرف مقدس جدا عندها، والناس غيورون جدا على إخلاص زوجاتهم. ومن هذا أذكر مثلا-فقد أدان القضاة امرأة على خيانتها الزوجية، وأمروا بتسليمها-كما يقضي العرف-لزوجها كي ينفذ فيها العقوبة. وبناء على ذلك أصر الزوج على إعدامها. ولفظ تبين قبيل تنفيذ الإعدام أنها ترضع طفلا، وأنه لا توجد امرأة يعهد إليها بالطفل، فأفلتت من الموت، لهذا السبب» [5]..

لقد ظهر العديد من السير الذاتية منذ ظهور سيرة فاصا السابقة. وساهم الساسة بجهود ملموسة في هذا المجال. فقد كتب نكروما مسيرته الذاتية ومزجها بكفاح بلده من أجل الحرية سياقاً وعنواناً على السواء، فجاءت بعنوان «غانا: سيرة ذاتية Ghana: an Autobiography»، وسار كينيث كواندا على نهجه فكتب سيرته الذاتية بعنوان «زامبيا ستكون حرة» Zambia shall be free وكذلك فعل توم مبوبا في سيرته الذاتية بعنوان «الحرية وما بعدها» Freedom and After، وهكذا. وفي هذه السيرة الذاتية ذات الطابع السياسي نلتقي أصحابها من خلال تجربتهم السياسية والنضالية، لكننا لا نعدم التشويق وحسن العرض وطلاوة الأسلوب، كما لا نعدم التفاصيل الدقيقة في تجاربهم الذاتية في الحياة. فهذا مبوياً مثلا يروي في سيرته كيف نشأت في أسرة فقيرة لأب يشتغل عاملا في كينيا ويتقاضى جنيها في الشهر. ومع هذا كافح مبويا، وبدأ حياته من أسفل السلم الاجتماعي وراح يرتقى فيه حتى وصل إلى منصب مفتش صحة، ثم انخرط في الحركة العمالية والنقابية في بلده، وشدته الحركة الوطنية فساهم فيها بقسط كبير من جهوده، إلى أن أصبح وزيرا للعدل بعد 12 عاماً من عمله بالصحة. وها هو يروي واقعة طريفة عن احتقار الأوربيين المستوطنين للأهالي.

يقول:

«ذات يوم من عام 1951م.. كنت أعمل بمفردي في قسم الأغذية بإدارة الصحة، وأقوم باختبار عينات اللبن.. كنت مشغولا في المعمل ببعض الاختبارات حين دخلت سيدة أوربية وفي يدها زجاجة بها عينة من اللبن. نظرت حواليها لحظات ولم تنبس بكلمة. قلت: نعمت صباحاً يا سيدتي. وما إن نطقت بالتحية حتى استدارت السيدة قائلة: أثمة أحد هنا؟»[6]

أما السيرة الذاتية التي يكتبها الأدباء المتفرغون فلا تخلو بدورها من السياسة، ولكنها تجعلها جزءا من الأرضية التي تدور عليها تجربة الحياة، بدلا من أن تكون كل الأرضية كما هي الحال في سير الساسة والزعماء الذاتية. ومن أوائل هذه السير سيرة الكاتب الجنوبي بيتر أبراهامز التي صدرت في بداية الخمسينيات بعنوان «قل للحرية» Tell Freedom، وفيها يروي أبراهامز قصة عشرين عاما من حياته التي بدأت عام 1919م، وهي فترة شهدت صراعا عنصرياً حادا بين البيض والملونين، والسود أصحاب البلاد الغرباء في وطنهم، وأصابته-مع غيره من المثقفين-بالحيرة، والشعور بالغربة، والإحباط، حتى ترك وطنه وهام على وجهه. ومع ذلك صور في سيرته قصة نموه وتطوره كفنان وسط عوامل الإحباط. فجنسه مرفوض، منبوذ، مضطهد، تواجهه أينما حل لافتة تقول «غير مخصص لغير الأوربيين» وأخرى تقول: «غير مسموح للكلاب والسود».

ووسط هذا كله أحب أبراهامز فتاة بيضاء بمدينته جوهانسبرج، وظن أن تعليمه الأوربي سينقذه من التفرقة، ويصلح ما أفسدته دهور الاضطهاد، ولكن فشله في الحصول على عمل بإحدى الصحف الحكومية فتح عينيه وعقله على خرافة المساواة بالبيض عن طريق التعليم المشترك. ومع أنه قرأ-في تلك الفترة-لشكسبير وكيتس وغيرهما من الشعراء الإنجليز الذين أثروا فيه فقد أدرك أن الفن والتفرقة عدوّان. وهكذا لم يخرجه الحب ولا القراءة من أزمته الروحية العنيفة. ولم يكن أمامه سوى النفي الاختياري، فذهب إلى أمريكا-التي فجع فيها أيضا-ثم انتقل إلى إنجلترا.

ومن الجنوب كذلك تأتي سيرة مفاليلي الذاتية التي جعلها بعنوان «في الشارع الثاني» Down Second Avenue، وقد صدرت عام 1959. وفيها يروي نشأته في بريتوريا حيث ولد، ثم رحيله مع أخيه وأخته إلى الريف، وهو في

الخامسة ليعيش مع جدته لأبيه. وبقى أبوه وأمه في المدينة يكدحان، الأب الساعي في مؤسسة لملابس الرجال الداخلية والأم الخادم في أحد البيوت. وفي الريف عاش مفاليلي ثماني سنوات بين الفقر والخوف وعمتيه البائستين وجدته التي تبدو مهمة كالقدر. ثم جاءت أمه فأعادته مع شقيقه وشقيقته إلى بريتوريا حيث تعرض لشظف العيش وبطالة أبيه وسكره وقسوته على أمه، إلى أن دخل الأب السجن ودخلت الأم المستشفى إثر تعدي الأب عليها بوحشية. وبعدها ازدادت وطأة الحياة عليه. ولم يسلم من تسلط الشرطة برغم المذلة التي فرضت عليه، وفظاظة العملاء الذين كان يدور عليهم بدراجته لتسليمهم الغسيل ثم استطاعت أمه أن تلحقه بالمدرسة الابتدائية وهو في الخامسة عشرة، ثم ألحقته بمدرسة القديس بطرس في جوهانسبرج التي روى عنها الكثير. وتخرج مفاليلي من ثانوية القديس بطرس هذه والتحق بكلية أدامز في ناتال ليتخرج مدرسا. لكنه لم يلبث في التدريس طويلا بسبب ميوله الوطنية، ففصل من عمله ومنع من العمل في أي مكان بالجمهورية واضطر إلى العمل ساعياً، وكان قد تزوج في تلك الأثناء. ثم انتسب لجامعة جنوب أفريقيا ونال الماجستير وعمل فترة في الصحافة لكنه لم يجد مفراً من الرحيل في النهاية-بعد أن ماتت أمه وتقلصت أسباب الحياة في وجهه، فكان أن غادر جنوب أفريقيا مع أسرته عام 1957م إلى نيجيريا.

وهذا نموذج من تصويره لحياته بمدرسة داخلية ملحقة بكنيسة القديس بطرس في جوهانسبرج يقول:

«لم يكن لدي أدنى فكرة عن الهدف من التعليم بالمدارس العالية. ولهذا أصابتني الحيرة فترة طويلة. وكانت الرياضيات والطبيعة والكيمياء علوما جديدة عليّ كل الجدة. وكان أولاد الصف الأول وبناته يبتسمون للمدرسين، ويعجبون بهم، ويسترخون في أبهة الجو المحيط بنا وجلاله، وهو جو كان التلاميذ ممن يتقدموننا يمجدونه برسم مسائل الهندسة والأرقام بالطباشير على أقرب سبورة تصادفهم. وعندئذ يتجمعون لرؤية المغاوير وهم يحلون المسائل.

«وكثيراً ما كان مدرس الرياضيات الأفريقي يقول لي متبرما: «لن تستطيع أبدأ أن تتمكن من الرياضيات يا ولدي» كان هذا القول يؤلمني، لأني كنت

أعرف أنه مدرس ممتاز على قدر ما يشهد له به، وإن كان متهورا بعض الشيء. وقد تقدمت الجميع بسهولة في الإنجليزية واللاتينية. وتمكنت من الاحتفاظ بالأولوية في اختبارات نصف السنة والفترات. واكتشفت أنني لا أستطيع الفهم إلا إذا بقيت في الفصل بعد ساعات الدراسة، وقمت بحل التمرينات والمسائل والمعادلات ببطء. ولذلك كنت أكنّ بغضا للحساب بكل سنداته وأسهمه وحصص ربحه ونسبه المئوية.

وقد حدث وأنا بمدرسة القديم بطرس أن تسلل إلى نفسي لأول مرة إدراك معين، يتعلق بوسائل الرجل الأبيض وغاياته. فقد ساد الانسجام التام بيننا وبين المدرسين البيض بالمدرسة، ثم بينهم وبين المدرسين الأفريقيين. ولكن الأخ روجر أو الناظر أو آباء الطائفة لم يقل أحد منهم يوما أي شيء عن الموقف الذي يجب أن نتخذه إزاء البيض خارج المدرسة. وشيئا فشيئا أدركت كيف كرهت الرجل الأبيض خارج جدران مدرسة القديس بطرس [7].

في هذه السيرة الحافلة بألوان الكفاح والصراع والإحباط يتألق مفاليلي في لغته المنحوتة بعناية، وجرأته في التعبير عما يعده البورجوازي خروجا على الذوق والاحتشام، بل إنه يمزجها بالشكل الروائي، حتى ليحار المرء في تصنيفها، وحتى ليوشك أن يخلق نوعا أدبيا جديدا وسطا بين الرواية والسيرة هو ما أطلقنا عليه من قبل الرواية-السيرة.

ولا نملك مغادرة الجنوب في الحقيقة قبل أن نشير إلى سيرتين ذاتيتين أخريين لا تقلان أهمية عما سبق وأولى هاتين السيرتين لألفرد هتشنصون بعنوان «الطريق إلى غانا» The Road to Ghana وقد صدرت عام 1962 م. وفيها يروي تجربته المريرة مع السلطات البيضاء وفراره من الجنوب باسم مستعار إلى تنجانيقا ومنها إلى غانا حيث لحقت به حبيبته البيضاء التي تزوجها هناك. وعاشا بعدها 18 شهرا في أكرا ثم رحلا إلى إنجلترا. وقد استغرقت رحلة الفرار هذه شهرين بالقطار والأوتوبوس والطائرة وواجهت الكثير من المشاكل والمتاعب، ولكن صورة حبيبته «هايزل» لم تكن تفارقه، وإن كانت تختلط أحيانا بصورة أمه وأشقائه الثلاثة الذين تركهم وراءه. وهو يروي ذلك كله بأسلوب قصصي شيق لا تفارقه الدعابة أو الشاعرية. يقول مثلا:

«راحت الطائرة تزأر وتتمايل في اتجاه الشمال إلى نيروبي. كنت الراكب الوحيد بها حتى إن المضيفة البلجيكية قالت إنها طائرتي الخاصة. ثم مضت وجلست مع اثنين من طاقم القيادة، وراحت تثرثر وتضحك. وكانت السحب تتفرق وتتجمع في تلال صغيرة تسرى مع الريح. وحلقنا برهة فوق ما كان يبدو كالبحر، ثم فوق أرض حمراء عليها خطوط طرق أشد حمرة منها. وبعدها انصرفت إلى كتاب «القوة السوداء»[8] في قوة الطائرة التي تعلو وتهبط [9].

أما السيرة الأخرى فصاحبها بلوك موديزيني وتحمل عنوانا طريفا هو «لمني على التاريخ» Blame me on History وقد صدرت عام 1964 م، وفيها يقترب كاتبها من مفاليلي في مزجه السيرة بالرواية، وإن سيطر عليها إلى حد ما الأسلوب الصحفي بحكم عمل صاحبها الذي يعيش بدوره في لندن. وهي سيرة تنبض بالحزن والألم اللذين يقتات عليهما الأسود في جنوب أفريقيا. ويروي فيها هذا الصحفي المثل كيف كان يعيش في مدينة صوفيا تاون في حجرة صغيرة جعلت منه أسطورة في المدينة الصغيرة، فهي حافلة بخليط عجيب من أسطوانات مسجل عليها شعر لشكسبير وأخرى لموسيقي موزار، وروايات حديثة وشمبانيا وخلافه، وفيها يستقبل خليطا عجيبا أيضا من الناس والأصدقاء يتكلمون ويضحكون ويقتبسون من شاعر الضياع الإنجليزي ديلان توماس وشاعر التصوف الفارسي عمر الخيام. ووسط هذا كله يعمل موديزيني بإحدى المكتبات بالنهار ثم يعود ليكتب بالليل. وخلف هذا الإطار الذي يشي بالمرح يكمن الأسى والتعاسة فيصف موديزيني تجربته المرة مع البيض والشرطة، وكيف اعتزل السياسة وفضل كتابة القصص القصيرة عن أشياء أبعد ما تكون عن السياسة ومشاكلها، كما يصف مغامراته العاطفية مع البيضاوات، وكيف تزوج من أفريقية وكيف فشل الزواج، وفرّ هو إلى إنجلترا. كل هذا الضياع والإخفاق سببه عدم الاعتراف بالإنسان الأسود. وتصبح كل هذه المتاعب كما لو كان سببها التاريخ نفسه.

وإذا غادرنا الجنوب باحثين عن السير الذاتية عند الأدباء الآخرين واجهتنا ظاهرة لافتة للنظر. فمعدل إنتاجها خارج جنوب أفريقيا منخفض للغاية. ولعلنا لاحظنا أن جميع السير الذاتية التي عرضناها حتى الآن هي

لأدباء من جنوب أفريقيا، مما يجعل التساؤل طبيعياً: لماذا هذا الازدهار في جنوب أفريقيا وهذا الاضمحلال خارجها؟ هل نستطيع أن نعزو هذا الازدهار إلى وطأة الحياة على الأديب في جنوب أفريقيا وشحنها الدائب له بشتى الانفعالات والصدمات والكدمات النفسية؟ ربما. لكن، لماذا يكون ذلك الازدهار في السيرة الذاتية بالذات؟ هل لأن السيرة الذاتية يكون فيها عادة مجال لامتصاص جروح النفس وكدماتها وسبيل إلى التنفيس الفوري عما يغلي داخل الصدر؟ ربما أيضا. إنها على أية حال ظاهرة تستحق الدرس والتأمل.

إن أول سيرة ذاتية تواجهنا خارج جنوب أفريقيا هي التي كتبها برنس مودوبي بعنوان «كنت متوحشاً»، وظهرت عام 1958م، وقد نقلنا بعضا منها في غير هذا المكان [10]، وفيها يروي مودوبي حياته الرخية داخل أسرة يشغل ربها منصب شيخ قبيلة، ولكن الراوي يهجر هذه الحياة الرخية ويشرع في عديد من المغامرات تاركاً كرسي المشيخة Chief Stoo الذي يقضي العرف بأن يرثه عن والده، ثم يرحل إلى الولايات المتحدة تاركاً-أيضاً-زوجة زوجوه بها، وعدا هذه السيرة ذات السرد البسيط المتماسك نجد سيرتين في كينيا، أولاهما لموجو جاتيرو بعنوان «طفل العالمين» Child of the Two worlds والأخرى ليوسف كاريوكي بعنوان «معتقل ماوماو» Mau Mau Detainee وهما-معا-لا تقدمان جديدا سوى تصوير الحياة الذاتية من خلال الخفية السياسية والاجتماعية. ومع ذلك فليس فيهما ذلك الشعور الراضخ بالقهر والاضطهاد الذي نجده في سير أبناء أقصى الجنوب.

ولعل أبرز سيرة بالإنجليزية في السنوات الأخيرة هي سيرة الأديب النيجيري النوبلي وولي شوينكا. وقد ظهرت في لندن عام 1981م، بعنوان «آكيه» Ake. وظهر تحت هذا العنوان الغامض عنوان آخر صغير يفسره: «سنوات الطفولة»، وفيها ربط شوينكا بين تاريخ طفولته وتاريخ بلاده، وصور الكثير من أحداث هذين التاريخيين، ابتداء من مولده عام 1934 م كابن بكر لأبويه، حتى مظاهرات الحركة الوطنية والحركة النسائية عامي 1947 , 1948م، أي ما يساوي 12 أو 13 عاما من حياته وحياة نيجيريا. وقد سجل التاريخيين معا بأسلوب شاعري أقرب إلى أسلوب التقطيع السينمائي الذي يتحرك بحرية بين الماضي والحاضر.

وزواج بين ضمير المتكلم المفرد وضمير المتكلم الجمع، ولاسيما حين يروي مواقف متعلقة بأترابه وأصدقاء طفولته. وحاول أن يسجل هذا كله من منظور الطفل، وهو هنا طفل ذكي، عنيد مشاكس، متقلب المزاج، خفيف الروح. كما ألقى الكثير من الضوء على بعض الشخصيات الحقيقية التي شغلت رواياته ومسرحياته بعد ذلك.

داخل هذا الإطار نصادف-أحيانا-مقاطع ومشاهد مملة، ولا سيما عندما يتوقف عند حياته الأسرية. كما نصادف-أحيانا كثيرة-نوعا من النرجسية التي نصادفها في شعره. بل نجده يتغاضى-دون مبرر-عن ذكر عناوين الكتب الكثيرة التي قرأها في طفولته وأثرت فيه. ولكن هذا كله يغفره حبه الواضح للعدل، وحساسيته المرهفة، وتشكيله الفني لمراحل طفولته، ونموها المتدفق. وإذا كان معظم أحداث هذه الطفولة يبدو من خلال عيني طفل يرى العالم مجزأ، وسرياليا، فقد نجح الكاتب في متابعة هاتين العينين المدهشتين في تجوالهما الحر داخل الزمان والمكان.

غير أن هذا كله يؤدي بنا مرة أخرى إلى التساؤل: إن هذه المحاولات جميعها بالإنجليزية فلم قصدت الفرنسية والبرتغالية؟ الواقع أن الفرنسية والبرتغالية لا تقدمان هذه الوفرة في السيرة الذاتية التي قدمتها الإنجليزية، بل هما لم تقدما شيئا يذكر في هذا السبيل. والواقع، من جهة أخرى، أنهما قدمتا محاولات في الرواية فيها طابع السيرة الذاتية، لا من حيث الشكل، وإنما من حيث تفاصيل حياة الروائي، فأكثر الروائيين الذين كتبوا بالفرنسية-كما سبق أن ذكرنا في أكثر من موضع-رجع إلى الحياة الحقيقة الشخصية فجعلها المادة الأساسية في الرواية كما فعل لاي في «الطفل الأسود»، أو جعلها أرضية لإحدى شخصياته كما فعل مونجوبيتي في «البلدة القاسية»أو، شاعر موزمبيق فالنتي مالا نجاتانا في سيرته الذاتية.

ومن الظواهر اللافتة للنظر أيضا في هذه السير الذاتية التي عرضنا لها أو أشرنا إليها ظاهرة صدورها عن كتاب في مقتبل العمر. إذ لم تكن أعمار هؤلاء الكتاب تتجاوز الثلاثين بكثير حين كتبوا سيرهم هذه، في حين انه من المعروف عن السيرة الذاتية أن صاحبها يسجلها بعد أن يتقدم به العمر حتى تكون تجاربه قد اغتنت ونظرته إلى الأمور قد نضجت. وليس معنى هذا أن تجارب هؤلاء ليست غنية بما فيه الكفاية أو أن نظرتهم لا

تزال غائمة فجة. فالحق أن معظم السير التي تحدثنا عنها فيها هذا الاغتناء بالتجارب وذلك النضج في النظرة إلى الأمور. والمعيار الذي نقيس به قيمة السيرة الذاتية معيار مرن يقوم على هذا السؤال: هل فيها شيء جديد أو تعميق لمعنى من المعاني تريد نقله إلى جمهورها؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب يصير السؤال: هل هذا الشيء أو هذا المعنى المعمق معروض بطريقة فنية ترغب القارئ وتحركه؟ وحسب هذه السير أنها تجيب عن سؤالنا المزدوج على نحو مرض ومقنع.

من الملاحظ في هذه السير الذاتية أن فيها بساطة وسهولة في اختيار المادة والتعبير عنها. كما أن فيها ميلاً إلى الترتيب الروائي للأحداث والشخصيات. ولكن يظل أهم مكسب فيها-بعد قيمتها الفنية هو إلقاء الضوء على تجربة صاحبها في الحياة والكتابة على السواء. ويبدو أنها ستظل جنسا أدبيا أثيرا لدى الأديب الأفريقي خارج مجال العربية. ففيها يرى نفسه، ويتأمل في تجربته الفنية، ومن خلالها يصل صوته إلى قارئه بعفوية وبساطة.

خاتمه

لعلنا لمسنا فيما عرضنا له في الفصول السابقة كيف تطور الأدب خارج مجال العربية على مدار السنوات التي انقضت من هذا القرن، وكيف تنوعت أشكاله داخل لغات أوربا الثلاث التي فرضت عليه، وكيف ارتبط بالقضايا الوطنية وأصبح سلاحا فعالا من أسلحة المقاومة والنضال.

وقد تميز هذا الأدب الناشئ جنوب الصحراء بعدد من الخصائص، لعلنا لمسناها في ثنايا الفصول السابقة، ولكننا نعود فنجملها إجمال في:

أولاً-الارتباط العميق الوثيق بقضايا القارة، واستنكار السيطرة الاستعمارية، حتى ليبدو الأدب في مختلف أشكاله وثيقة اجتماعية هامة.

ثانيا-الوضوح الذي يصل إلى حد الشفافية في الأسلوب، وبخاصة فيما يكتب باللغة الإنجليزية والبرتغالية، حتى ليبدو الأدب مباشرا بعيدا عن الالتواء والحذلقة والادعاء.

ثالثا-التلقائية في التعبير، حتى ليبدو الأدب ساذجا ببعض الشيء كما في أعمال توتولا بصفة خاصة. وقد أدت هذه التلقائية إلى اختفاء العقلانية والسفسطة اللتين تتخمان الأدب الأوربي.

رابعا-تنبع الرؤى والآراء والأساليب.

خامسا-تغليب الذات على الموضوع، حتى لتبدو معظم آثار هذا الأدب تجارب ذاتية للكاتب.

ولا شك أن هذه الخصائص ستبقى مميزة لهذا

الأدب في المستقبل، ولكن سيقل حتما ما نلحظه-وما لاحظته آن تيبل وسواها-من سذاجة في الإحساس والتفكير، حين يقل بالتالي ما نراه اليوم من اهتمامات بالعواطف الرخيصة والجنس في أبواب المجلات والصحف الناشئة.ولا شك أن مستقبل هذا الأدب، أو هذه الآداب، معقود على هذه الأجيال والمواهب الجديدة التي لا تكف عن الظهور. وسيواكب هذا المستقبل بناء الدول الجديدة. وإذا كان على الأجيال الماضية أن تثبت وجودها وتؤكده في الأدب، وتدافع بهذا الوجود عن الإنسان الأفريقي، فإن الأجيال التالية سيكون عليها أن تعبر مسافة التخلف التي خلفتها السيطرة، وتقيم تقاليد جديدة غير منعزلة عن التقاليد القديمة أو منغلقة عن التقاليد المتطورة خارج حدود القارة. لقد تساءل المستفرق الإنجليزي كلايف ويك وهو يعلق على رواية «رجل الشعب» لأتشيبي بقوله: «هل الأدب الأفريقي شديد التغلغل في حالة أفريقيا الراهنة بحيث ينسى مستقبله كأدب؟.... هل أدب الحاضر الأفريقي والماضي القريب سيكون نوعاً من الأدب لا يهم، خلال سنوات، إلا السوسيولوجي أو المؤرخ أو المؤرخ الأدبي الأكاديمي؟ إنه حتى هذه اللحظة يجذب كثيرا من اهتمام السوسيولوجيين الذين يبدون نذير شؤم بالنسبة للناقد الأوربي [1].

والحق أن مثل هذا التساؤل في غير محله، ولو كان ويك أفريقيا لما طرح سؤاله على هذا النحو، فالأدب في أفريقيا لا يمكن عزله عن الظروف المحيطة، وإذا كان قد تغلغل في الحالة الأفريقية فذلك أمر طبيعي، وهو أمر لم تعرفه أوربا طوال قرون ماضية. ولكن ألم يقف الأدب الأوربي نفسه مثل هذا الموقف في عهده القريب حين أصبح، بشكل عام، متغلغلا في حالة أوربا بعد الحرب الأولى، حتى لتعد قصائد إليوت وروايات كامي وسارتر وكثير غيرهما وثائق تهم السوسيولوجي كما تهم الناقد الأدبي؟

لقد قال الناقد النيجيري كيلام «إن الأدب الأفريقي الحديث، شأنه شأن كل أدب، فيه التزام خاص إزاء تكوين القيم الأساسية للمجتمع، وهو أيضا انعكاس ونقد لهذه القيم»[2].

هكذا كان الأدب الأفريقي جنوب الصحراء في ماضيه البعيد والقريب، وهكذا سيكون أيضا في مستقبله، أياما كان تغير هذه القيم ونسبتها، وهو أمر طبيعي لا يحتمل الخلاف.

المصادر والمراجع

في العربية:

جيرالدمور: سبعة أدباء من أفريقيا ترجمة على شلش: القاهرة: كتاب الهلال، 1977.

علي شلش: من الأدب الأفريقي. القاهرة: دار المعارف، سلسلة اقرأ، 1963 ألوان من الأدب الأفريقي:
القاهرة: هيئة الكتاب، سلسلة المكتبة
الثقافية، 1971.

الدراما الأفريقية. القاهرة: دار المعارف، سلسلة كتابك، 1979

مختارات من الأدب الأفريقي. بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986.

في الإنجليزية والفرنسية:

Poetry

Anyidoho, Kofi, A Harvest of Dreams London: Heinemann 1984.

Clark, J.P. Poems, Ibadan: Mbari. 1965,

————- A Reed in the Tide, London: Longman,1962

————- Casualities, London: Longman,1970.

Diop, David, Coups de Pillon, Paris: Presence Africaines,1973.

Okigbo, Christopher, Labyrinths, With Path of Thunder, London, Heinemann. 1971.

PBitek, Okat, Song of Lawino, Nairobi: EAPH,1966.

——————Song of Ocol, Nairobi: EAPH,1970.

——————Two songs, Nairobi: EAPH,1971.

——————Song of a Prisoner, New York: Third Press,1971.

Sall, Ibrahima, La Generation spontanee, Dakr: Nouvelles Editions Africaines,1975.

Senghor, Lepold Sedar, Chants d'ombre suivi de Hosties noiers Paris: Seuil 1985.

——————Ethiopiques, Paris: Seuil ,1956.

——————Poemes de Senghor, Paris: Seuil,1985.

u'Tamsi, Tchikaya, Arc Musicale precede de Epitome Paris: Jean. Oswald, 1970.

Plays

Aido, Ama Ata, The Dilemma of a Ghost and Anowa, London: Longman, 1985.

Clark, J.P. Ozidi, London and Ibadan: Oxford University Press. 1966.

——————Three Plays, London and New York: OUP,1964.

Owusu, Martin, The Sudden Return and Other Plays, London: Heinemann. 1973.

Rugyendo, Mukotani, The Barbed Wire and Other Plays London.Heinemann1977.

-Soyinka, Wole, Collected Plays(2 volumes), London: Oxford University Press. 1974- 1973.

—————————Death and the King's Horseman, London: Heinemann. 1968.

wa Thiongo, Ngugi, The Black Hermit, London: Heinemann

—————————This Time Tomorrow Nairobi: East African Bureau,.1970.

—————————The Trials of Dedan Kimathy, London: Heinemann,1977.

Novels.

Abrahms, Peter, A Wreath for Udomo London: Faber & Faber,1956.

Achebe, Chinua,Things Fall Apart, London: Heinemann. 1958

—————————No Longer at Ease, London: Heinemann,1964

—————————Arrow of God London: Heinemann,1964.

—————————A Man of the People, New York: John Day,1966.

—————————Anthills in the Savannah, London: Heinemann,1987.

:Armah, Ayi Kwei, The Beautiful Ones Are Not Yet Born Boston Houghton Mifflin.1968.

—————————Fragments, Boston: Houghton Mifflin,.1970.

—————————Why Are We so Blest?, New York Doubleday1972,

—————————Two Thousand Seasons, Nairobi: East African Publishing House.1973.

Ekwensi, Cyprian, Jagua Nana, London: Hutchinson. 1963.

.La Guma, Alex, A Walk in the Night, London: Heinemann.1968.

Laye, Camara, The African Child, London, Fontana .1968.

Mofolo, Thomas, Chaka, Translated by F. Dutton, London: Oxford University Press. 1931.

Ousmane, Sembene, Le Docker noir, Paris: Nouvelles Editions De bresse.1956.

—————————O pays, mon beau peuple!, Paris: Amiot,Dumont.1957.

—————————Les Bouts de bois de Dieu, Paris: Le Livre Contemporan.1960.

Soyinka, Wole, The Interpreters, London: Andre Deutch.1965.

.——————A Season of Anomy, London: Rex Collings,1973.

Wa Thiongo, Ngugi, Weep Not Child, London: Heinemann. 1964,

—————————The River Between London: Heinemann,. 1965.

—————————A Grain of Wheat London: Heinemann,1967.

—————————Petals of Blood, London: Heinemann 1977.

—————————Devil on the Cross, London: Heinemann.1982.

—————————Matagari, London: Heinemann,1989.

Short Stories,

Achebe, Chinua, Girls at War and Other Stories, London: Heinemann. 1972

Ekwensi, Cyprian, Lokotown and other stories, Harare: Zimbabwe. 1981, Publishing House, Matshoba, Mtutuzeli, Call Me Not a Man, Johannesberg: Ravan. 1979, Mphalele, Ezekiel, Man Must Live, Capetown: African Bookman.1946.

—————————The Living and the Dead, London: Faber & Faber.1962.

Mzamane, Mbulelo, Mzala, Johannesberg, Ravan.1980.

Ousmane, Sembene, Voltaiques, Paris: Presence Africaine.1971.

wa Thiongo, Ngugi, Secret Lives, London: Heinemann.1975.

Autobiographies.

Abrahams, Peter, Tell Freedom London: Faber & Faber 1954.

Hutchinson, Alfred, Road to Ghana, London: Gollancz.. 1960.

Mboy, Tom Freedom and After, London: Deutsch 1965,

Modisane, Bloke, Blame Me on History, London: Thames and Hudson. 1963.

Modupe, Prince, I was a Savage, London: Museum Press. 1958.

Mphalele, Ezekiel, Down Second Avenue, London, Faber & Faber.1959.

Soyinka, Wole, Ake, London: Rex Collings.1981.

Anthologies and Selections

Achebe, Chinua & Innes, C.L. eds., African Short Stories, London Heinemann.1985.

.Dracheler, Jacob, Ed., African Heritage, New York: Collier.1964.

Grandsaigne, J. de. ed., African Short Stories in English, London.1985.

Macmillan-Gray, Stephen, The Penuin Book of Southern African Verse, London.1989.

Larson, Charles, Modern African Stories, London: Fontana & Collins.1977.

—————————African Short Stories, New York: Collier Books, n.d

Moore, Gerald and Ulli Beir, Eds, Modern Poetry from Africa, London: Penguin. 1963.

—————————Seven African writers, London: Oxford Uni versity Press .1963.

Mphalele, Ezekiel. ed., The African Writing Today, London: Penguin .1967.

Senghor, Leopold, Anthologie de la nouvelle poesie negre et Malg, ache de langue Francaise, Paris: Presses Univ. de France.1948.

.Trible, Anne, African-Enlish Literature, London: Peter Owen1965.

General References

Amuta, Chidi, Theory of African Literature, London: Zed Books.1990.

Barthold, Bonnie, Three West African Novelists, Michigan, US: Ann.Arbor.1986.

Dathorene, O.R., African Literature in the Twentieth Century, London: Heinemann.1975.

Davis, John ed., Africa seen by American Negroes, Paris: Presence .Africaine.1958.

Dudley, D., and D.M. Lange, The Penguin Companion to Literature-vol. 4(Classical & Byzantine, Oriental & African Literature) London: Penguin.1969.

Duerden, Dennis and Cosmo Pieterse, African Writers Talking, London: Heineman .1975.

Eatherton, Michael, The Development of African Drama, London Hutchinson .1982.

Egudu, Romanus, Four Modern West African Poets, New York NOK .1977.

Fraser, Robert, West African Poetry, Cambridge: Cambridge University Press .1986.

Gakwandi, Shatro Arthur, The Novel and the Contemporary Experience in Africa, London:

Heinemann.1977,

Guglberger, George M. ed., Marxism and African Literature, New Jersey Africa World Press.1986.

Gurr, Anrew and Angus Calder, eds., Writers in East Africa, Nairobi East African Bureau .1971.

Jahn, Janheinz, Neo-African Literature, New York: Grove Press.1969.

—————————-Who in African Literature, Tubingen: Erdmann1972.

Killam, G.D. The Wrtting of East and Central Africa, London: Heinemann .1984.

Lindforth, Bernth and Others, eds, Palaver: Interviews with Five AfricanWriters in Texas, Austin Texas, U.S.1972.

Mphalele, Ezekiel, The African Image, New York: Praeger. 1962.

Nordmann-Seiler, Almut, La Litterature neo-Africaine, Paris: Puf.1975.

Pageard, Robert, Litterature Negro Africaine, Paris: le Livre Africain1966.

Palmer, Eustace, An Introduction to the African Novel, London: Heinemnn .1972.

Roscoe, Adrian, Mother is Gold, London: Cambridge University Press .1971.

Saint-Cheron, Francois de, Senghor et laTerre, Paris: Editions Sangde laTerre .1988.

Taiwo, Oladele, An Introduction to West African Literature, London Nelson .1967.

Traore, Bakary, le theatre negro-africain et ses foncotion sociales, Paris Presence Africaine 1958.

Wanjala, Chris L. Standpoints on African Literature, Nairobi: East African Literature Bureau .1973.

Wren, Robert, Acheb‘s World, London, Longman 1981.

Zell, Hans M., and others, eds., A New Readers Guide to African Lierature, 2nd Edition, London: Heinemannt. 1983.

Magazines and Encyclopaedias

Revolution no.4-5,1963.

Transition, no13,1966.

Afro-Asian Writings, no.1.1967.

Encyclopaedia Britanica ,1985.

الهوامش

هوامش المقدمة

(1)Moore, Seven African Writers. P.4.

(2)Mphalele, The African Image, p.20.

(3)Jan, Neo-African Lit.p.19-20.

(4)Ibid., P.20.

(5)Afro-Asian Writings, vol. I. March 1967, p.35.

(6)Wanjala, Standpoints on African Lit. p.5.

(7)Ibid. p.5-6.

(8) Jan, op. cit., p.268.

(9)Ibid. p.21.

(10)Ibid.p.21.

(11)Ibid.p.22.

(12)Ibid

(13)Ibid.p.15.

(14) راجع: الدراما الأفريقية، ص 7-11.

(15) دواوين الشعر موزعة كالآتي: أكثر من 100 بالفرنسية، 60 بالإنجليزية، 20 البرتغالية، 5 بالأفريكانية، 1 باللاتينية، أما المجموعات القصصية فهي كالآتي: 185 بالإنجليزية، 40 بالفرنسية، 20 بالبرتغالية، 3 بالألمانية، وأما الروايات فهي كالآتي: 70 بالفرنسية، 65 بالإنجليزية، 10 بالبرتغالية، 2 بالأفريكانية، 15 بالإسبانية، والمسرحيات: 135 بالإنجليزية، 75 بالفرنسية، 1 بالبرتغالية، والسير الذاتية: 40 بالإنجليزية، 7 بالفرنسية، 3 بالألمانية.

(16) استبعد يأن السكان الأوروبيين وكتابهم في جنوب أفريقيا ممن يقرأون ويكتبون بالإنجليزية.

(17) وجد يان أن 10 كتاب من هؤلاء - على الأقل - برتغاليون مستوطنون.

(18)Wanjala, op. Cit., p.30.

(19)Dathorne, African Lit. In the Twentieth Century, p. ix.

(20) Zell, A New Reader's Guide to African Lit. P.491-92.

(21)Ibid. p.346.

(22)Ibid. p.458.

(23)Killam, The Novels of Chinua Achebe, p.4.

(24)Jan. Op. cit., p. 66.

(25)Dathorne, op. cit., p. xiii.

(26)Jan. op. cit., p .89.

(27)Ibid

(28)Ibid.p.25.

(29)Ibid. p.21.

(30) . Ibid

(31) 22- 21.Ibid., pp

(32) 23.Ibid.,

(33) كان ذلك ردا على المستفرق الإنجليزي جيرا لدمور الذي حاول أن يصنف روايات توتولا على أساس التراث الغربي الأوربي في الأسطورة. راجع: سبعة أدباء من أفريقيا، ص ص 106- 121.

هوامش الفصل الأول

(1)Tibble, African-English Literature,70.

(2) يمكن الرجوع إلى نماذج كثيرة من هذا للشعر في كتابنا «مختارات من الأدب الأفريقي» ص ص 125-134.

(3)Tibble, op.cit., p.171.

(4) راجع ترجمة القصيد في كتابنا «مختارات من الأدب الأفريقي» ص ص 178- 88.

(5) ذكر داثورني أن 95 لغة محلية-من 700-استخدمت في التعبير الأدبي المكتوب، منها 18 لغة في جنوب أفريقيا. انظر: . African Literature in the Twentieth Century, p.2

(6)Mphalele, the African Image,70.

(7)Ibid., p 168.

(8)Gray, The Penguin Book of Southern African Verse, p.36-235.

(9)Tibble, op. cit., p 286.

(10)Gray, op. cit., p 258.

(11)Ibid., p 254.

(12) Jan, op. cit., p 269.

(13)Gray, op. cit., p 210.

(14)Gugelberger, Marxism and African Literature.p 18.

(15)Beir. and Moore, Modern Poery from Africa, p 18.

(16)Ibid., p 19.

(17)Ibid., p 20-19.

(18)Mphalele, The African Image, p. 194.

(19)Tibble, op. cit., p 28.

(20)Okigbo, Labyrinths with Path of Thunder, p. xiv.

(21)Zell, op. cit., p 44.

(22)Ibid., p 448.

(23)Ibid., p449.

(24)Okigbo, Labyrinths, p 27.

(25)Duerden, African Writers Talking, 135.

(26)Okigbo, op. Cit., p 60.

(27). Ibid.

(28)Killam, The Writing of East and Central Africa, P. 77-76.

(29)Davis, Africa seen by American Negroes, p 205.

(30)Jahn, Who‘s Who in African Literature, p 108.

(31) هذه عناوين الدواوين الثمانية:

Chants d‘ombre, Hosties Noires, Chants pour Naett

Ethiopiques, Nocturnes, Elegies des alizes, Lettre

d‘hiver nage, Elegies majeurs

(32)Senghor, Chants d‘ombre, p 9.

(33)Ibid., p 19.

(34)Senghors, Ethiopiques, p 57-56.

(35)Zell, op, cit p.477.

(36)Senghor, Poemes, p. 289.

(37)Sall, La Generation spotanee, p.16.

(38)Diops, Coups de pilon, p 45- 44.

(39)Moore and Bier, Modern Poetry from Africa, P. 147, 141, 140.

(40)Ibid. p. 80 .

(41)Revolution p. 202.

(42)Gray,op.cit., P.362

(43)Tibble, op. cit., P1- 280.

(44)Moore and Bier, op. cit85. 9.

(45)Tibble, op. cit., p 285.

(46)Fraser, op. cit., P 45-144.

(47)Ibid.,pp.148-9.

(48)P.Bitek, Song of Lawino, p 25- 24.

(49)Ibid., p 29.

(50)xP.Bitek, Song of Ocol, p 29.

(51)Killam, op. cit. P157- 144.

(52)Fraser, op. Cit. P.321

(53)Ibid., p336.

(54)Ibid.,339-340.

(55)Okigbo, Labyrinths, p71.

(56)U.Tamsi, Epptome, p 61.

(57)Fraser, op. cit., p 291.

(58)Ibid. p 294.

(59)Ibid. p 302.

(60)Ibid., P 306.

(61)Ibid. p 308.

(62)Ibid. p 283.

(63)Senghor, Anthologie, pp. IX-XLV.

(64)Davis, Africa seen by American Negroes, p192.

(65)Ibid., P 198.

(66)Ibid. p 194.

(67)Fraser, op. cit., p.250- 231.

(68)Ibid., P .242.

(69)Ibid., P. 245.

هوامش الفصل الثاني

(١) محمود الشرقاوي: رحلة مع ابن بطوطة. القاهرة، مكتبة الإنجلو، 1968، ص ص 388- 89

(2)Tibble op. cit, p.145.

وهناك شاهدآخر استدلالي يرجع إلى القرن الثاني ق. م راجع كتابنا، الدراما الأفريقيةص7-11.

(3)Traore, le theatre Negro-Africain et ses fonction sociales, P17-1.

(4) Ibid. P. 28.

(5) Ibid., P 83.

(6) Ibid., p 85.

(7) Ibid., p 93.

(8)Ibid., p 114- 89.

(9)Ibid., p 114- 89.

(10)Mphalele, op. cit., p-l83

(11)Dathorne, op. cit., p317.

(12)Zell, op. cit. p488.

(13)Soyinka, Collected Plays. vol. 2, p 4- 3.

(14) Jones African Literature Today, no. 8, p 172.

(15) Zell, op. cit. P491-92.

(16)Soyinka, Death and the Kings Horseman, p .75.

(17)Ibid

(18)Gulberger, op. cit. p.100.

(19)Tribble, op. Cit. p 89.

(20) اعترف كلارك بأثر التراجيديا الإغريقية في مسرحياته. انظر:. Duerden, op. cit .64

(21) Clark, ozidi, p.p.IIO-II

(22)Etherton, The Development of African Drama, p 82.

(23)Lindfors and Others, Palaver, p 21.

(24) Rotimi, The Gods are not to blame, p.71- 70.

راجع أيضا تحليل أثرتون للمسرحية في كتابه السابق الذكر. p123-27

(25)Etherton, op. Cit., p 130-129.

(26)Traore. Op. cit.p 140-49.

(27)Ibid., p149.

هوامش الفصل الثالث

(1) Dathorne, op. cit., p.53.

(2)Bonnie, Three West African Novelists, p.9.

(3)Jan, Who's Who in African Literature, p.231.

(4)Mofolo, Chaka.p.57.

(5)Dathorne, op. Cit., p5.

(6)Jan who's Who, p. 130-129.

(7)Moore and Bier, Modern Poetry from Africa, p. 22.

(8)Dathorne, op. Cit., p 235.

(9) Jan. Op. cit., p.194.

(10)Ibid., P 101.

(11)Dathorne, op. cit.p.221-22.

(12)Davis, Africa seen by American Negroes, p. 204- 203.

(13) Jahn, Op. Cit., P. 364

(14)Dathorne, op. Cit., p 247.

(15)Ibid., p. 248.

(16)Tribble, op. cit. p. 170.

(17)Dathorne, op. Cit.p. 285.

(18)Ibid.,p. 99- 289.

(19)Zell, op. cit., p 458.

(20) Ibid.

(21)Ousmane, Les bouts de bois de Dieu, p 30.

(22)Tibble, op. cit. p 43.

(23)Abrahams, A Wreath for Udomo, p 57.

(24)Ibid., p. 123- 122.

(25)Dathorne, op. cit., p 144.

(26)Mphalele, The African Image, p. 133.

(27)Dathorne, op. cit., p. 67.

(28)Achebe, Things Fall apart, p 6.

(29)Ibid., p 117.

(30)Achebe, A Man of the People, p 6.

(31)Achebe, Anthills of the Savannah, p 1.

(32) Gakwandi, The Novel and Contemporary Experience in Africa, p 111.

(33)wa‘Thiongo, Petals of Blood, p 294.

(34)wa‘Thiongo, A Grain of Wheat, p144.

(35)wa,Thiongo, Weep Not, Child, p 64.

(36)Pageard, Litterature negro-africaine, p 87- 64.

(37)Mphalele, The African Image, p.203-169.

(38)Davis, Africa seen by American Negros, p 214.

(39)Tibble, op. cit. p 84.

(40)Gakwandi, op. cit. p. 128.

هوامش الفصل الرابع

(1)Mphalele, op. cit., p186.

(2) Atchebe, African Short Stories, p. IX

(3)Mphalele, op. cit., p37.

(4)Ibid. p188.

(5)Ibid. p190.

(6)Achebe, op. cit., p 143.

(7)Ibid P. 119.

(8)Matshoba, Call Me Not a Man, p 108.

(9)Mzamane, Zala, p 13-12.

(10)Grandsaigne, African Short Stories in English, p 1- 10- 5.

(11)Ibid. p111-12.

(12)Ibid.p.113.

(13) أنظر كتابنا: مختارات من الأدب الإفريقي، ص 155

(14) Achebe, op. cit., p 31.

راجع له أيضا قصة القربان في : مختارات من الأدب الأفريقي، ص 152-55.

(15)Zell, A Guide to African Literature, p.189.

(16)Pageard, Op., Cit., P. 88.

(17) راجع كتابنا: مختارات من الأدب الأفريقـي، ص 76.

(18) نسبة إلى فولتا ونهر فولتا في غرب أفريقيا.

(19)Achebe, Op. Cit., P. 2 .

(20)Ibid. 7.

(21)Dathorne, op. cit., p 251.

(22)Ibid.p 252.

(23)Ibid. p 255.

(24)Grandsaigne, op. cit. p10-11.

(25)Tibble, op. cit., p 47- 9.

هوامش الفصل الخامس

من (1- 3) Tibble, op. cit., p 38.

(4)Tibble, op. cit., p 144.

(5)Ibid., p 45-144.

(6)Mboya, Freedom and After p.144-45.

(7)Ibid., p.203.

(8)تأليف الأديب الزنجي الأمريكي ريتشارد رايت.

(9)Ibid, p.150.

(10) راجع : مختارات من الأدب الأفريقي، ص 173-77.

هوامش الخاتمة

(1)Wanjala,Standpoints on African Lit,p.31.

(2)Ibid,p.38.

المؤلف في سطور:

د. علي شلش

* ولد بمحافظة دمياط في مصر عام 1935 م.

* حصل على ليسانس وماجستير ودكتوراه في الصحافة والإعلام من جامعة القاهرة.

* عمل بالصحافة والتعليم الجامعي. وحاضر في بعض الجامعات العربية والبريطانية والأمريكية. ونال درجة الزمالة الفخرية في الأدب من جامعة أيوا الأمريكية عام 1976 م.

* اشترك في كثير من المؤتمرات الأدبية والفكرية العربية والدولية.

* ألف وترجم أكثر من 30 كتاباً في الأدب والنقد والفكر والتاريخ والسياسة، من بينها ستة كتب عن الأدب الأفريقي. كما نشر عددا من القصص والمقالات والبحوث بالإنجليزية في بريطانيا وأمريكا.

* كان من أوائل الذين اهتموا بالأدب الأفريقي ترجمة وتعريفا. وساهم في ندوات ومؤتمرات في هذا الموضوع بالقاهرة، ومانيلا وأيوا ولندن.

* متفرغ-حاليا-للقراءة والكتابة. ويقيم في لندن.



الذكاء الإصطناعي

تأليف: ألان بونيه

ترجمة: د. علي صبري فرغلي

هذا الكتاب

كان موضوع الأدب الأفريقي-حتى عهد قريب-حكرا للمتفرقين في أوربا وأمريكا. وفي أوربا-بوجه خاص-ظهر على أيديهم مصطلح الأدب الأفريقي. ولكن هذا المصطلح اختلط منذ ظهوره بالنزعات الاستعمارية ومخلفاتها الثقافية. وتدرج في مجاله من الأدب الشعبي (الفلكلوري) غير المكتوب إلى الأدب المكتوب باللغات الأوربية الثلاث التي دخلت في ركاب السيطرة الاستعمارية، وهي-بترتيب ظهورها في أفريقيا-البرتغالية، والإنجليزية والفرنسية. ثم شمل أدب اللغات الأفريقية المكتوبة مثل السواحلية والزولو والهوسا. ومع ذلك لم يسلم المصطلح من التحيز لأوربا، والعطف على الأفارقة من منظور التلمذة على الأوربيين.

ولكن موجة التحرر والاستقلال التي اجتاحت القارة الأفريقية في الخمسينيات وما بعدها أدت إلى تغيرات كثيرة في معاني المصطلح ودلالاته الثقافية. كما أدت إلى ظهور عدد كبير من الأدباء الجدد، لا في اللغات الأوربية الثلاث المذكورة وحسب، وإنما في اللغات المحلية المكتوبة أيضا.

يناقش الكتاب-الذي بين يديك-هذا كله، ويقدم صورة شاملة، مدعمة بالنصوص، للأدب الأفريقي خارج مجال اللغة العربية، بطريقة علمية مبسطة. كما يتناول هذا الأدب من خلال خمسة أجناس أدبية لها الصدارة-اليوم-في أفريقيا، وهي على التوالي: الشعر والمسرحية والرواية والقصة القصيرة والسيرة.